Digitale Ausgabe von

GLASPASTEN

im Martin-von-Wagner-Museum
der Universität Würzburg

Band 1
Abdrücke von antiken und ausgewählten
nichtantiken Intagli und Kameen

Erika Zwierlein-Diehl

ISBN (Print) 3-7913-0744-4

e-ISBN (PDF) 978-3-422-80163-9

GLASPASTEN
IM MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM
DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG

I

Abdrücke von antiken
und ausgewählten nachantiken
Intagli und Kameen

Erika Zwierlein-Diehl
Photographien: Isolde Luckert

PRESTEL VERLAG MÜNCHEN

Bearbeitet und photographiert mit Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk,
gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungs-Gemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. – München : Prestel
NE: Martin-von-Wagner-Museum ⟨Würzburg⟩
1. Abdrücke von antiken und ausgewählten nach-antiken Intagli und Kameen / Erika Zwierlein-Diehl.
Photogr. Isolde Luckert. – 1986.
ISBN 3-7913-0744-4
NE: Zwierlein-Diehl, Erika [Verf.];
Luckert, Isolde [Ill.]

Reproduktionen von repro-center, München
Gesamtherstellung Passavia Passau

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

GLASPASTEN

Glasabdrücke von Gemmen, hergestellt mit Hilfe einer von der originalen Edelsteingemme genommenen Matrize, sind im Bereich der klassischen Archäologie seit mykenischer Zeit bekannt[1]. In großen Mengen wurden sie im letzten Jahrhundert der römischen Republik und in augusteischer Zeit hergestellt; in geringerer Zahl bleiben sie während der ganzen Kaiserzeit in Gebrauch[2]. In der Regel dienten sie als preiswerter Ersatz für Edelsteingemmen, wurden wie diese als Siegel verwendet, wobei zu berücksichtigen ist, daß Glas einen höheren Wert hatte als heute. In spätrepublikanischer Zeit kommt die Verwendung als Propagandageschenke hinzu. Abdrücke von Gemmen hoher Qualität mögen gelegentlich auch für die Sammlung eines Kenners bestimmt gewesen sein. Glaskameen kommen etwa gleichzeitig mit den Edelsteinkameen auf[3]. Sie dienen wie diese als Schau- und Schmuckstücke, eine bestimmte Gattung wird als militärische Orden verliehen. Auch Glaskameen sind im 1. Jh. v. Chr. und in augusteischer Zeit besonders beliebt.

Spezielle antike Bezeichnungen für solche Glasabdrücke von Gemmen können nicht ermittelt werden. Die in Parthenoninventaren des 4. Jahrhunderts v. Chr. genannten σφραγῖδες ὑαλίναι waren, wie J. Boardman gezeigt hat, vermutlich nicht Siegel aus Glas, sondern aus durchscheinenden Steinen[4]. Wenn Plinius von ›gemmae vitreae fictae‹ oder ›ficticiae‹ spricht, so meint er Nachahmungen von Edelsteinen in Glas, also ungeschnittene Schmucksteine[5]. Ich habe für antike Glasabdrücke von Gemmen die Kurzbezeichnung ›Glasgemmen‹ verwendet[6]. Man könnte sie so von den im folgenden zu besprechenden neuzeitlichen Glasabdrücken unterscheiden, die von ihren Herstellern und Sammlern ›Glaspasten‹ genannt wurden.

Die Kunst, Glasabdrücke von Intagli und Kameen zu machen, ging im Mittelalter nicht verloren, blieb jedoch auf seltene Beispiele von Gemmenersatz sowie Devotionalien beschränkt[7]. Neu belebt wurde sie im 15. Jahrhundert, als bei den Gemmenliebhabern der Renaissance der Wunsch entstand, Gemmenabgüsse herzustellen, sei es als Vorlagen für andere Arbeiten, als Formen für weitere Abgüsse oder als Repliken von Originalen, die zu besitzen man nicht das Glück hatte[8].

Weiteste Verbreitung fand die Begeisterung für das Sammeln antiker Gemmen und ihrer Abgüsse – oder, bei geringeren Mitteln, der Abgüsse als Ersatz für originale Gemmen – im 18. Jahrhundert. G. Heres hat darüber in einem vorzüglichen Aufsatz ›Daktyliotheken der Goethe-Zeit‹ gehandelt[9]. Künstler und Liebhaber waren bestrebt, sich auf diese Weise einen möglichst vollständigen Überblick über die Inhalte der antiken Kunst und ihre formale Gestaltung zu verschaffen. »Solche Abdrücke sind der größte Schatz und ein Fundament, das der in seinen Mitteln beschränkte Liebhaber zu künftigem großen mannichfaltigen Vortheil bei sich niederlegen kann«, schreibt Goethe im September 1787 in Rom[10].

Man war sich bewußt, daß eine solche Abdrucksammlung Gemmen vereinen konnte, deren weit verstreute Originale man nie nebeneinander würde betrachten können und daß das erreichbare Qualitätsniveau weit höher als das einer durchschnittlichen Gemmensammlung sein konnte. Mariette äußert, daß er eine solche Sammlung von Abdrücken, wie sie etwa Poussin besessen habe, einer Sammlung originaler, aber mittelmäßiger Muschelkameen bei weitem vorziehen würde. Als Material der Abdrücke nennt er Schwefel, Siegellack und Glas, das vom Material her den originalen Gemmen nahekomme[11]. Abdrücke in Gips und gipsähnlichen Massen fehlen in der Aufzählung; sie wurden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich ebenso beliebt wie solche aus Schwefel, ersetzen letztere im 19. Jahrhundert fast ganz.

Bisher einzigartig ist eine ›Dactyliothek von 100

mythologischen Chartylgemmen‹ der Fürstlich-Waldeckschen Hofbibliothek aus Schloß Arolsen mit Gemmenabdrücken in Pappmaché[12].

Schließlich seien als heitere Marginalie jene Gemmenabdrücke aus Zuckerpaste erwähnt, die ein findiger Koch und Konditor, René François Goullon in Weimar herstellte. Nach einer Zeitungsnotiz von K. A. Böttiger aus dem Jahre 1809 hatte Goullon die Herzoginwitwe Amalie als Mundkoch auf ihrer Italienreise begleitet; in Rom habe er eine große Zahl von Pasten (höchstwahrscheinlich aus Glas) nach antiken und modernen Gemmen erworben, die ihm nun als Matrizen für die seit vielen Jahren beliebten Zuckerpasten dienten. Auch Goethe bot seinen Gästen gelegentlich solche Pasten an[13]. Diese Nachricht ist insofern mehr als ein Curiosum, als sie zeigt, wie weit verbreitet die »Pasten-Krankheit« war, wenn man das Phänomen als volkstümliche Variantc der »Kameen-Krankheit«, von der Katharina II. sich befallen nannte, so bezeichnen mag[14].

Da Gemmen in der Regel als Siegel, also auf den Abdruck hin gearbeitet sind, ist dieser ihrer Eigenart gemäß wie bei keiner anderen Antikengattung[15]. Abdrücke von Kameen sind wertvolle Hilfsmittel, aber in der Regel weniger befriedigend als Gemmenabdrücke. Dies nicht nur, weil die Farbigkeit der Originale verlorengeht, auch der Schnitt wirkt nicht in der vom Künstler beabsichtigten Weise.

Die schönsten, teuersten und am schwierigsten herzustellenden Abdrücke waren solche aus Glas. Während bei allen anderen Materialien der Edelsteincharakter der Originale verlorengeht, ist Glas diesem ähnlich. Glasabdrücke können wie Edelsteine geschliffen werden. Sie sind ebenso hart wie die Originale, brechen nicht wie Siegellack, sind nicht in Gefahr, zerkratzt oder bestoßen zu werden wie Schwefel und Gips. Sind es mit Hilfe einer Zwischenform hergestellte genaue Kopien der Originale mit vertieftem Bild, so können sie wie jene als Siegel dienen. Man nannte diese Glasabdrücke ›Pasten‹, nach der neulateinischen und italienischen Bezeichnung für Glasmassen zur Herstellung von Edelsteinnachahmungen[16]. Obgleich die Bezeichnung ›Paste‹ im 18. und 19. Jahrhundert auch für Gemmenabdrücke bzw. -abgüsse aus anderen Materialien verwendet wurde[17], empfiehlt es sich, sie zur Vermeidung von Mißverständnissen im heutigen wissenschaftlichen Gebrauch nur für Glasabdrücke zu verwenden. Völlig eindeutig ist ›Glaspaste‹.

METHODEN DER HERSTELLUNG VON GLASPASTEN

Anleitungen zur Herstellung von Glaspasten in dem hier beschriebenen Sinne sind seltener zu finden, als es zunächst den Anschein hat. Die meisten Rezepte zur Anfertigung von Glas-»Gemmen« betreffen nämlich nicht Abdrücke von geschnittenen Steinen, sondern Nachahmungen von ungeschnittenen Edelsteinen in Glas[18]. Es kommt bei diesen Verfahren nicht auf die Schärfe und Detailtreue des fertigen Glases an. Johann Kunckels Ars Vitraria enthält keine Anweisungen für Glaspasten. Aus einem Brief an Johann Georg Volkamer von 1678 erfahren wir jedoch, daß er sich bemühte, die Methode eines Nürnberger Goldschmiedes namens Kelle (?) kennenzulernen, der vorzügliche durchsichtige Glaspasten herstellte: »..., eß Sol ein (Gold-) Schmiedt in Nürrenberg wohnen, mit den Nahmen Kelle (?), von selben habe ich ein medallie gesehn, von ein alten Fürsten von Glaß gemacht, solchs wahr über alle maß Sauber, und von klaeren durchsichtiegen glaß, auch So das das geringste haar nicht fehlete, sondern gantz scharf wahr, nu möchte ich solche wißen schaft gern wißen, und haben, maßen dieser Man eß alles in seinem haus ohn glaßhütte machen muß, nu habe ichs wohl auch schöen, aber eß zieht mihr vil ungelegenheit nach sich, und ist doch nicht so Schöen, ...« Die Grabung auf der Pfaueninsel hat Ausschußprodukte von Glaspasten aus Kunckels eigener Werkstatt zutage gebracht[19]. Daß man gute Glaspasten ohne den technischen Apparat einer Glashütte herstellen konnte, worüber sich Kunckel zunächst wunderte, wird sich auch bei späteren Herstellern zeigen.

Verschiedene, auf älterer Tradition beruhende Anweisungen zur Herstellung von Glasabdrücken enthält: J. K., Wieder neu aufgerichtete und vergrößerte in zwey Theilen angewiesene Curieuse Kunst- und Werck-Schul, Nürnberg, I 1705, II 1707.[20] Band 1, Buch 3, Kapitel 2 gibt eine Anleitung »Allerley schöne Figuren, Medaillen, Bildnüsse und Conterfey vom Glaß abzuformen, abzudrucken, und solches von allerley Farben von Glaß«. Zuerst soll ein »Probier-Ofen 2 biß 3 Schuhe hoch aus starcken runden halb-Ziegeln« gebaut werden; ein kleiner, höchstens 1 m hoher Ofen also[21]. Er ist samt den übrigen Geräten auf S. 811 abgebildet (Abb. 1 u. 2). Das Zugloch B ist mit einem Ziegel C verschließbar (dient natürlich auch zur Entfernung der Asche), weitere, ebenfalls verschließbare Luftlöcher sind G,G. Der Rauchabzug H kann mit dem Deckel I verschlossen werden. In dem Feuerungsloch A (verschließbar mit dem Ziegel D) liegt ein Rost D aus dicken Eisenstäben.

Etwas über den Rost wird auf nicht näher beschriebene Weise eine Eisenplatte E (vielleicht auf lose Ziegel) gelegt, auf die eine vom Töpfer gut gebrannte Muffel F gesetzt wird. Gefeuert wird mit Kohle oder kleingehacktem Buchenholz. Als Form dient ein eiserner Ring K oder ein viereckiger Rahmen, die auf ein jeweils entsprechendes flaches Eisenblech gesetzt werden. Die Form wird mit einem mit Essig oder Wasser angekneteten Teig aus Tripel-Mehl gefüllt und in der Presse M gepreßt. Hierauf wird der abzuformende Gegenstand eingedrückt, ein mit Borax bestreutes Glasstück aufgelegt und das Ganze mit der Zange N in die völlig von Glut umgebene Muffel gestellt. Die Öffnung bei A wird verschlossen, gelegentlich zum Nachschauen geöffnet. Wenn das Glas weich ist, wird es mit einem Eisen O in die Form gedrückt. Nach langsamem Abkühlen in warmer Asche ist der Abdruck fertig.

Offenbar aus anderen Quellen werden noch vier weitere Methoden angeführt »Bilder, Figuren, Pfennig, Schau-Müntze, Petschafften, etc. von allerhand Glaß-Flüssen, was für Farbe man will, schön und sauber abzugiessen, als wann solche von den fürnehmsten Künstlern also wären gemachet worden.«

Bei dem ersten Rezept besteht die Formmasse aus zwei Teilen Gips und eineinhalb Teilen Tripel. Sie werden mit Wasser oder Branntwein, der die Masse haltbarer mache, angerührt. Darauf soll eine Tonform, etwas größer als der abzugießende Gegenstand, hergestellt werden; dieser, »Figur, Bild oder Petschafft, oder was du haben wilst«, wird mit Seifenlauge eingepinselt (sc. um das Anhaften der Formmasse zu verhindern), in die Form gelegt und mit dem Gips-Tripel-Brei übergossen. Ist der Abguß fest, nimmt man den Gegenstand mit einer Nadel heraus. Dann wird »gefärbtes Schmeltz-Glaß, wie es die Goldschmiede gebrauchen«, auf die Figur (sc. ihr Negativ) gelegt. Der weitere Vorgang entspricht dem zuerst beschriebenen. Das Abkühlen geschieht in ungelöschtem Kalk, der in einer Eisenpfanne auf heißen Kohlen steht. Es wird empfohlen, die Glasabdrücke nicht größer als einen Reichstaler zu machen, da sie sonst leicht springen. Falls man die Möglichkeit habe, in einem Glaswerk zu arbeiten und die fertigen Stücke gleich von einem Steinschneider glattschleifen zu lassen, könne man viele solcher Figuren an einem Tag machen. Es wird noch die Möglichkeit angeführt, auf diese Weise kleine, vielfarbige Glasreliefs zu machen.

Die zweite Methode verwendet wieder einen eisernen Ring. Er wird auf eine glatte Unterlage gestellt, das Original hineingelegt und mit Tripel-Mehl oder fein gesiebtem »Grieß-Sand« bestreut. Darauf wird feuchter Grieß-Sand (sc. Formsand) in die Form gepreßt, das Original herausgehoben und die Matrize unter der Muffel gebrannt. Es folgt die Herstellung der Glaspaste in der gleichen Weise wie bei den früheren Rezepten. Das langsame Abkühlen wird dieses Mal unter einem glühenden Eisen- oder Tongefäß erreicht. Die sorgfältig gemachte Glaspaste gleiche dem Original genau »als wann durch einen Petschier-Schneider auß einen Edelgestein solches Bildnuß oder Pfennig geschnitten wäre, welches fürwahr ein schönes Kunst-Stück ist, dardurch viel schöne Antiquitäten oder Raritäten mit wenig Kosten, leichtlich können nachposiret werden.« Es werden noch einige Anweisungen zur Färbung der Glaspaste, etwa in der Art eines Türkis oder Lapislazuli, angeführt.

Als drittes wird ein Verfahren beschrieben, bei dem zunächst mit Öl als Trennmittel ein Abguß in Schwefel, der mit Zinnober eingefärbt wurde, hergestellt, von diesem dann ein Abdruck in »Gieß-Laimen« (Kaolin?) genommen wird. Die in der üblichen Weise hergestellte Glaspaste wird wie Brillengläser poliert. Das Verfahren wird besonders zur Herstellung von Brettspiel-Steinen empfohlen[22].

Die vierte Anweisung betrifft das Abgießen von Messingpatrizen in Bleiglas und das Unterlegen von Intagliopasten mit Metallfolie.

Geschnittene Steine werden in der Curieusen Kunst- und Werck-Schul als Petschafte unter anderen Gegenständen, wie Münzen und Devotionalien, die sich auf diese Weise reproduzieren lassen, genannt. Vielleicht sind auch die ›Bildnisse‹ als geschnittene Steine gedacht. Zur Bedeutung von Petschaft vergleiche man das Gedicht des Hans Sachs aus ›Eygentliche Beschreibungen aller Stände auff Erden‹:

Der Steinschneider

Ich aber schneyd Edelgestein
Auff meiner scheiben groß und klein,
Als Granat, Rubin und Demut
Schmarack, Saphyr, Iacinthn gut,
auch Calcidonj und Perill,
Schneyd auch der Fürsten Wapen viel,
Die man setzt in die Pettschafft Ring,
Sunst auch viel Wappen aller ding.

Der Steinschneider auf dem darüberstehenden Holzschnitt von Jost Amman arbeitet an einer Maschine mit Fußantrieb, wie sie noch im 18. Jh. verwendet wurde[23].

Wie man sieht, war die Technik der Glaspastenherstellung nach Gemmen den Glashandwerkern kontinuierlich vertraut. Es bedurfte aber des Zusammentreffens eines handwerklich geschulten Wissenschaftlers und eines naturwissenschaftlich interessierten jungen aristokratischen Mäzens, um diese Technik als ideales Medium für Gemmenabdrücke zu Sammel- und Studienzwecken bekannt zu machen.

WILHELM HOMBERG

Der Initiator der Glaspastensammlungen des 18. Jahrhunderts war Wilhelm Homberg. Er stellte als erster eine große Zahl von Glaspasten in dem Bemühen um möglichst getreue Wiedergabe der Originale her und teilte 1712 sein Verfahren in einer wissenschaftlichen Zeitschrift mit.

Homberg wurde 1652 in Batavia auf Java geboren, wo sein aus Quedlinburg stammender Vater im Dienst der Niederländischen Ostindien-Kompanie tätig war. Er studierte die Rechte in Jena und Leipzig, wurde 1674 Advokat in Magdeburg, gab aber die Jurisprudenz zugunsten seiner naturwissenschaftlichen Interessen auf. Nach Studienaufenthalten in Italien, Frankreich und Holland erwarb er 1676 in Wittenberg den Doktorgrad der Medizin. Weitere Reisen brachten ihn in Verbindung mit den hervorragenden Gelehrten seiner Zeit. Erfahrung im Umgang mit Glas erwarb er in Rom bei dem Mathematiker, Astronomen und Mechaniker Marco Antonio Cellio, der Brillen und Brenngläser herstellte. 1691 wurde Homberg Mitglied der Académie Royale des Sciences in Paris. 1702 trat er in die Dienste des Herzogs Philipp II. von Orléans (1674-1723), des späteren Regenten für Louis XV. 1705 wurde er dessen Leibarzt, was ihm ein regelmäßiges Einkommen sicherte. Der naturwissenschaftlich interessierte Herzog hatte im Palais Royal ein gutausgestattetes Laboratorium eingerichtet, in dem Homberg mit seinem hochgeborenen Schüler ungestört arbeiten konnte. Liselotte von der Pfalz, Herzogin von Orléans, die Mutter Philipps II., schreibt am 27. 10. 1709 an ihre Tante, die Kurfürstin Sophie von Hannover: »Mein sohn hatt im palais Royal ein gantz apartement unter dem großen apartement zum laboratoire gemacht; sein lust ist auch, metallen mitt dem brenspiegel zu schmeltzen. Ich glaube, daß ihn dießes woll so offt zu Paris auffhelt, alß sein braun schätzgen. Wenn er von sein laboratoire kompt, sicht er gar nicht übel auß. Es ist ein Saxs, so in Indien geboren ist, so mitt ihm laborirt, er hatt viel verstandt, heist Humberg; ...«[24] In einem Brief an die gleiche Adressatin vom 14. April 1712 rühmt die Herzogin Hombergs liebenswürdiges, bescheidenes Auftreten, seinen Humor, seine Fähigkeit, über wissenschaftliche Gegenstände in heiter spielerischer Weise zu sprechen und sie gut verständlich zu machen[25].

Als 1712 Sohn, Schwiegertochter und Enkel Ludwigs XIV. starben, streuten Gegner des Herzogs von Orléans das Gerücht aus, er habe sie vergiftet und Homberg sei sein Komplize. Ludwig XIV. wahrte jedoch gegenüber diesen Intrigen ein besonnenes Urteil und ersparte Homberg ein Verhör auf der Bastille. 1708 hatte Homberg die Tochter des Arztes Denis Dodart geheiratet, die ihm bei seinen Arbeiten assistierte. Er starb am 24. September 1715[26].

In jenem herzoglichen Laboratorium machte Homberg auch erfolgreiche Versuche, Glasabdrücke von Gemmen herzustellen. Sein Bericht »Manière de copier sur le Verre coloré les Pierres gravées.« erschien in: Histoire de l'Académie Royale des Sciences, année 1712 (1714) 189-197.

Als exakte Beschreibung einer auf Originaltreue bedachten Technik der Glaspastenherstellung, die Schule machen sollte, und Zeugnis für die Entstehung der ersten großen Glaspastensammlung sei er hier ausführlich referiert[27].

Homberg hebt hervor, daß Gemmen und Münzen als historische Quellen gleichwertig seien. Meist seien die Gemmen dank ihres härteren Materials und der durch vertieften Schnitt geschützten Bilder besser erhalten als die Münzen. Während aber Münzen jeweils in mehreren Exemplaren existierten, seien Gemmen stets Einzelstücke, meist in Privatsammlungen verborgen, so daß die Allgemeinheit keine Möglichkeit habe, aus ihnen Erkenntnisse zu gewinnen. Diesem Mangel habe man versucht, durch Abdrücke in Siegellack, Schwefel und farbigem Glas abzuhelfen. Siegellack- und Schwefelabdrücke seien wenig haltbar.[28] Abdrücke in farbigem Glas seien bisher nur unvollkommen, in kleiner Zahl und aus Unkenntnis oder mangelnder Gelegenheit der Hersteller von modernen Gemmen gemacht worden. Überdies hätten die Handwerker das Herstellungsverfahren jeweils geheim gehalten, um nicht ihren Lebensunterhalt zu gefährden, so daß jeder, der auf diesem Gebiet arbeiten wolle, gezwungen sei, die Technik neu zu entwickeln.

Homberg arbeitete etwa drei Monate, zum Teil unter Assistenz des Herzogs von Orléans, an verschiedenen Verfahren. Als die Versuche glückten, stellte ihm der Herzog alle seine Gemmen zum Abdrücken zur Verfügung, verschaffte ihm auch die Erlaubnis, die Gemmen des königlichen Kabinetts und Ihrer Königlichen Hoheit, Madame (s. Mariette I 340), zu kopieren. Homberg war bestrebt, den Abdrücken die Farbe und Politur der Originale zu geben. Er hebt hervor, daß gute Abdrücke dieser Art wieder als Patrizen für weitere Abdrücke dienen könnten und daß sich Beschädigungen der Originale an den Formen ausbessern ließen[29].

Seine Arbeitsweise schildert Homberg folgendermaßen: Zunächst galt es, eine Abdruckmasse zu finden, die nicht, wie die meisten Erden, im Feuer mit dem Glas verschmolz. Am besten geeignet fand er ›Tripoli‹ (Kieselgur, Tripel, von Tripolis, ältere deutsche Schreibweise: Trippel), welches normalerweise als Poliermittel für Spiegel und Edelsteine diente. Dem einheimisch französischen zieht er sog. ›tripoli de Venise‹ aus der Levante vor. Aus dem Rohmaterial wird durch Schaben, Zerstoßen und Sieben feinstes Pulver hergestellt. Das Pulver läßt sich nicht durch Lösung gewinnen, da hierbei die für das Abdrücken erforderliche, etwas ›ölige‹ Natur des Tripoli, verlorengeht. Französisches Tripoli wird mit Wasser angefeuchtet und geknetet, bis es etwa die Konsistenz frischer Brotkrume hat, dann in einen kleinen (umgerechnet) 1,5 -1,8 cm hohen Tiegel von einer dem abzuformenden Stein entsprechenden Größe gedrückt und mit trockenem ›Tripoli de Venise‹ bestreut; auf diese Weise spart man das in Paris schwer erhältliche, teuere ›tripoli de Venise‹. Der Stein wird nun in die vorbereitete Abformmasse gedrückt, die Fläche ringsum mit den Fingern oder einem Elfenbeinstück geglättet; hierauf läßt man das Ganze ruhen, bis die Feuchtigkeit der unteren Masse den trockenen Puder durchzogen hat. Nun wird der Stein leicht mit einer in einen Holzgriff eingelassenen Nadel angehoben und herausgekippt. Nach Ausbesserung des durch die Nadel leicht beschädigten Randes läßt man die Form an einem staubfreien Ort trocknen. Kein Rest des Tripoli darf am Stein hängenbleiben, die Form wäre dann unbrauchbar, da diese Teile beim Abdruck fehlen würden.

Ist die Form trocken, so schneidet man ein Stück Glas von geeigneter Farbe zu, legt es vorsichtig auf die Form, ohne daß es die abgedrückte Figur berührt und so beschädigt. Man erwärmt das Ganze in Ofennähe, bis es so heiß ist, daß man es nicht mehr mit dem Finger berühren kann, ohne sich zu verbrennen. Nun können Form und Glas in den Ofen gebracht werden. Es soll ein kleiner Zugofen (Four à vent) sein, in dessen Mitte eine ringsum von heftigem Kohlefeuer umgebene Muffel steht[30]. Man setzt eine oder mehrere Formen in die Muffel, verschließt deren Öffnung mit einer großen glühenden Kohle und beobachtet das Glasstück; wenn es zu leuchten beginnt, ist es weich genug für den Abdruck. Man nimmt den Tiegel aus dem Feuer und drückt das Glas mit einem Eisenstück in die Form. Wenn das Ganze an einem mäßig warmen Ort langsam abgekühlt ist, nimmt man das Glas aus der Form und kneift die Ränder mit einer Zange ab.

Welches Glas am besten geeignet ist, läßt sich nur durch Versuche herausfinden. Homberg empfiehlt schwer schmelzbare Gläser, die sich aufgrund ihrer Härte gut polieren und nicht leicht ritzen lassen.

Will man einen erhaben gearbeiteten Stein vertieft oder einen vertieft geschnittenen in Relief abgießen, wird folgendes Verfahren angewandt: Der Stein wird, so exakt wie möglich, in Siegellack oder Schwefel abgedrückt; überstehende Ränder werden mit Feile oder Messer entfernt, so daß nur der Abdruck des Kameos bzw. der Gemme übrigbleibt. Diesen drückt man in der gleichen Art wie eine Gemme in Tripel ab und verfährt dann wie oben geschildert. Siegellackabdrücke bedürfen einer Unterlage aus Holz oder festem Karton, damit sie sich beim Abdrücken nicht verformen und so die Glaspaste verderben.

Soweit Hombergs Schilderung seines Verfahrens. Seine genaue Beschreibung ergänzt unser Verständnis der in ›Curieuse Kunst- und Werck-Schul‹ beschriebenen Methoden. Es gilt festzuhalten, daß man das Glas nie flüssig werden läßt, sondern stets in weichem, pastenförmigem Zustand in die Form preßt. Spuren eines drückenden Instrumentes an antiken Rohlingen beweisen, daß die antike Technik der modernen entsprach[31].

Mariette, der Hombergs Arbeitstechnik referiert, fügt hinzu, der Glasabdruck müsse, um dem Original noch ähnlicher zu sein, oval oder rund zugeschliffen werden, wobei Unebenheiten der Kanten geglättet werden müßten[32]. Wenn Homberg diesen Vorgang nicht eigens erwähnt, so setzt er ihn als selbstverständlich voraus, da er genaue Kopien der Originale herstellen will. Mariette erwähnt noch, daß andere statt eines Tiegels, wie Homberg, eiserne Ringe als Fassung der Form verwendeten, was den Vorteil größerer Haltbarkeit habe. Die fertigen Pasten könne man in Ringe fassen oder wie Gemmen in Laden aufbewahren; die Arbeit des Gemmenschneiders lasse sich an ihnen mit dem gleichen Vergnügen betrachten und studieren wie an den Originalen. Nach

Claracs Informationen soll Homberg sechs Glaspastensammlungen von den ihm anvertrauten Gemmen hergestellt haben. Eine dieser Sammlungen besaß Clarac selbst[33]. Er rühmt die Qualität der aus sehr feinem, sog. Email-Glas hergestellten Pasten in den Farben der Originale. Sie seien mit größter Sorgfalt hergestellt, ohne Bläschen, die geschnittenen Bilder sauber und glänzend bis in die Tiefen; das Feuer der durchscheinenden Pasten komme dem der Originale gleich. Einige wenige Steine, wie den Sardonyx, könne man inzwischen (sc. 1849) besser imitieren, insgesamt aber zweifle er, daß man bessere Glaspasten als die Homberg'schen machen könne.

HOMBERGS ›SCHÜLER‹ IN PARIS UND ROM

Clachant der Ältere (gest. 1781 in Paris), ein französischer Gemmenschneider, lernte von dem Herzog von Orléans, sc. von Homberg, Glaspasten herzustellen.

Mademoiselle Feloix, Tochter eines Kammerdieners des Herzogs, wurde durch ihren Vater, der häufig im Laboratorium seines Herrn assistiert hatte, gleichfalls in dieser Kunst unterwiesen. Sie brachte eine Sammlung von rund 1800 Formen zusammen. Die hiernach hergestellten Glaspasten verkaufte sie nach Raspe (1791) seit einer Reihe von Jahren in Paris und bot sie auch weiterhin an[34].

Hombergs prominentester Schüler war Philipp von Stosch. Bei seinem Aufenthalt in Paris, 1713, studierte er nicht nur die Gemmensammlung des Herzogs von Orléans, sondern lernte auch von Homberg, Glasabdrücke von Gemmen zu machen, und stellte in der Folge viele Glaspasten für seine Sammlung selbst her. Schon Raspe hatte vermutet, daß Stosch solche Kenntnisse unmittelbar von Homberg erlernt hatte, aber erst J. Heringa konnte dies anhand des Briefwechsels von Stosch mit François Fagel d. Ä. nachweisen[35]. Eine Bemerkung Stoschs in der Einleitung zu den Gemmae Antiquae Caelatae erscheint nun in neuem Licht: Er rühmt die unter den Auspizien des Herzogs von Orléans entdeckte Methode der Glaspastenherstellung, ohne Homberg zu nennen, und kündigt eine eigene Abhandlung über dieses Thema an: »Perfectior tamen nostro aevo ratio inventa est, qua vitreae gemmae, imaginibus insignes, nitore cum veris certent, sola duritie inferiores, auspiciis inclyti Principis Philippi Ducis Aurelianensis. Sed de vitreis hisce massis copiose alio in opere, quod molimur acturi sumus.« Die französische Übersetzung von De Limiers gibt Stoschs Text ungenau wieder, schreibt insbesondere die Erfindung dem Herzog selbst zu[36].

Stoschs angekündigte Abhandlung über Glaspasten ist nicht erschienen. Vielleicht, weil es ihm nicht glückte, Hombergs Gemmen-Kopien durch originalgetreue Nachahmungen von Kameen zu übertreffen, wie Reiffenstein mitteilt[37].

Stoschs Diener Christian Dehn half ihm bei der Anfertigung von Glaspasten[38]. Die Glaspasten Stoschs wurden mit den Gemmen von Friedrich II. erworben; seit 1945 sind sie leider verschollen[39]. Dehn nutzte die erlangte Fertigkeit, um selbst eine Kollektion von 2500 Abdrücken zusammenzustellen und kommerziell zu verwerten. Seine Matrizen waren nach Visconti zum großen Teil Repliken der Glaspasten des Baron Stosch[40]. Furtwängler vermutet, daß Dehn Schwefelmatrizen benutzte[41]. Für wahrscheinlicher halte ich, daß er sich Glasmatrizen machte, die für den Dauergebrauch besser geeignet sind. Seine meist verkauften Abgüsse bestanden aus (wohl mit Zinnober) rot gefärbtem Schwefel und waren mit einem Paolo pro Stück nach Winckelmanns Empfinden sehr teuer[42]. Durch Raspe erfahren wir, daß Dehn auch Glaspasten anbot; sie kosteten natürlich noch mehr und werden wohl aus diesem Grunde sonst nicht erwähnt[43]. Ein Verzeichnis der Sammlung Dehn veröffentlichte Fr. Maria Dolce, Descrizione istorica del Museo di Cristiano Dehn I-II (Rom 1772), vermutlich angeregt, wie Furtwängler annimmt, durch Lipperts Daktyliotheken.

Auch G. Pichler und andere damals in Rom lebenden Gemmenschneider hielten es, wie Raspe an der genannten Stelle mitteilt, nicht für unter ihrer Würde, Glaspasten nach eigenen und antiken Gemmen zu verkaufen.

JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN

Gleichfalls in Rom hatte es J.F. Reiffenstein (1719-1793)[44] zu großer Fertigkeit in der Herstellung von Glaspasten gebracht. Insbesondere war es ihm gelungen, mehrfarbige, den Originalen täuschend ähnliche Glasreproduktionen von Kameen herzustellen[45]. Die Grundlage seiner Versuche bildeten nicht nur Hombergs Veröffentlichung, sondern auch »im vorigen Jahrhundert in Nürnberg gedruckte Kunstbücher«[46]. Das einfachere Verfahren, Glaspasten von Gemmen herzustellen, gehörte neben der Wachsmalerei zu den Künsten, in denen der liebenswürdige Hofrat interessierte Romreisende zu ihrer Unterhaltung unterrichtete. Auch Goethe nutzte diese Gelegenheit. Er erwähnt die Reiffensteinsche Pastenfabrikation schon am 1.12.1786 und berichtet im September 1787: »Die andere Beschäftigung, Pasten zu fabriciren, war mehr

für Männer geeignet. Ein großes altes Küchengewölbe im Reiffensteinischen Quartier gab dazu die beste Gelegenheit. Hier hatte man mehr als nöthigen Raum zu einem solchen Geschäft. Die refractäre in Feuer unschmelzbare Masse wurde auf's zarteste pulverisirt und durchgesiebt, der daraus geknetete Teig in Pasten eingedruckt, sorgfältig getrocknet und sodann, mit einem eisernen Ring umgeben, in die Glut gebracht, ferner die geschmolzene Glasmasse darauf gedruckt, wodurch doch immer ein kleines Kunstwerk zum Vorschein kam, das einen jeden freuen mußte, der es seinen eigenen Fingern zu verdanken hatte.«[47] Ein vermutlich aus Ziegeln gebauter Küchenherd mit Kohlefeuerung konnte durchaus als Ofen dienen. Das von J.F. Meyer in zwei Fassungen überlieferte Rezept zur Herstellung von Glaspasten dürfte der Methode Reiffensteins entsprechen[48]. Die Form wird hierbei aus zwei Teilen Tripel und einem Teil Gips hergestellt. Falls für den Abdruck eines Kameos (sc. dessen Bild vertieft erscheinen soll, bzw. einer Gemme in Relief) eine Zwischenform nötig ist, wird diese aus Wachs gemacht. Der Tripel-Gipsabguß wird in einem eisernen Ring befestigt, »die Glaspaste darauf gelegt und so in den Ofen gebracht«. Sobald das Glas zu schmelzen beginnt, wird es eingedrückt, dann langsam abkühlen lassen. Als Rohmaterial wird böhmisches Glas genannt, als bestes aber venezianisches empfohlen.

Weder Goethe noch Meyer erwähnen den Gebrauch einer Muffel, sei es, daß sie dies für selbstverständlich hielten, sei es, daß Amateure auch ohne eine solche arbeiteten. Für saubere, handwerklich perfekte Glaspasten war eine Muffel sicher stets erforderlich.

PHILIPP DANIEL LIPPERT

Philipp Daniel Lippert (geb. zu Meißen 1702, gest. zu Dresden 1785) war durch den frühen Tod des Vaters gezwungen, nach kurzem Schulbesuch sein Brot zu verdienen. Er erlernte das Glaserhandwerk in Pirna und kam als siebzehnjähriger Geselle nach Dresden. Ein Arzt stellte ihn als Schreiber an, lieh ihm Bücher, ließ ihm Unterricht geben. Lippert konnte auch die damals berühmte Zeichenschule Heinrich Christoph Fehlings besuchen. Nach dem Tod seines Gönners fand er Arbeit als Porzellanmaler in der Meißener Manufaktur, mußte allerdings eine weitere dreijährige Lehrzeit auf sich nehmen. Nachdem er sich bei vielen Gelegenheiten als Zeichner bewährt hatte, wurde er 1738 bei dem Dresdener Hauptzeughaus angestellt und 1739 zum Zeichenmeister der königlichen Pagen ernannt. Seine große Kenntnis der antiken Autoren und der in Kupferstichen veröffentlichten antiken Kunstwerke erwarb er sich in nächtlichem Studium oder durch Lektüre bei den Mahlzeiten, da er aufgrund seiner Schwerhörigkeit nicht an der Unterhaltung teilnehmen konnte.[49]

In der umfangreichen Bibliothek des Baron von Fritsch, zu der ihm freier Zugang gewährt war, fand er reiches Studienmaterial. Bücher, die er selbst erwarb, mußte er gelegentlich nach einiger Zeit wieder veräußern, um Gemmenabdrücke zu kaufen.

Der Gedanke, Gemmenabgüsse bzw. -abdrücke herzustellen, kam ihm, als er bei Hofrat von Wengler ein knappes Dutzend italienischer Pasten und einige Abgüsse von Gemmen der Sammlung Praun sah. Mit dem geschulten Auge des Zeichners erkannte er, daß die Kupferstiche den Stil der Gemmenbilder verfälschten. 1734 begann er mit dem Aufbau seiner Sammlung. 1747-1748 gab er eine kleine Sammlung von Abdrücken mit einer einfachen Liste heraus. Eine zweite Sammlung, der er nun schon kurze Erklärungen beigefügt hatte, erschien wenig später. Diese ersten Ausgaben enthielten, auch den damaligen Kritikern erkennbar, viele Abgüsse nach modernen Gemmen, fanden aber dennoch Beifall. 1753 gab Lippert ein von diesen Mängeln nach bestem Wissen gereinigtes erstes Tausend von Abdrücken heraus unter dem Titel: »Gemmarum anaglyphicarum et diaglyphicarum ex praecipuis Europae museis selectarum ectypa M. ex vitro obsidiano et massa quadam studio P.D. Lippert fusa et efficta.« Der nicht genannte Verfasser des Kataloges war J.F. Christ.[50]

Lippert bot also die Abdrücke bzw. Abgüsse wahlweise in Glas oder einer mit Absicht nicht näher bezeichneten Masse an. Diese erste Auflage des ersten Tausends wurde zwei Jahre später durch eine zweite ersetzt. J.F. Christ ist nun als Verfasser des Textes, dessen Grundlage die Aufzeichnungen Lipperts bildeten, genannt: »*Dactyliothecae Universalis* signorum exemplis nitidis redditae *Chilias* sive scrinium milliarium primum. Delectis gemmis antiquo opere scalptis plerisque eisque fere hodie praedicatione et notitia multorum in omni Europa clarissimis exemplo de museis in massa quadam terrea candida petito expressit ordinavit edidit *Philippus Dan. Lippert* Dresd. Stilum adcommodabat intellegendis que per coniecturam argumentis litteras nonnullas praefatus quoque de rei gemmariae veteris gratia singulari *Ioh. Frider. Christius* Prof. artium publicus. Lipsiae ex officina Breitkopfia MDCCLV« (hier: Lippert[1] I). Die im Titel genannten Abgüsse bestehen aus »massa quadam terrea candida«, deren Zusammensetzung aus sächsischer Talkerde und Hausenblase Lippert erst

im Supplementband von 1776 preisgibt[51]. Laut Einleitung kostete das Tausend Abgüsse in einfachem ›scrinium‹ 50 Reichstaler; in schönerer Ausstattung in der Form eines Codex mit Goldprägung 65 Reichstaler. Ein solcher Codex ist auf der Rückseite durch eine von oben einzuschiebende Lade mit Schloß verschließbar, enthält die Abgüsse in flachen ausziehbaren Schubladen[52]. Noch kostbarere Behältnisse wurden auf Wunsch angefertigt. Lippert bot auch Abdrücke in Glas (vitro Obsidiano, vgl. o. Anm. 5) an. Christ erwähnt, daß er eine beachtliche Menge solcher Lippertscher Glaspasten besitze, sich auch selbst recht erfolgreich in der Kunst ihrer Herstellung versucht habe. Auf Wunsch verkaufe Lippert seine Glaspasten auch stückweise, während die Talkabgüsse nur im geschlossenen Tausend abgegeben würden. Leider wird für die sicher verhältnismäßig teuren Glaspasten kein Preis genannt.

1756 erschien zu den gleichen Bedingungen das zweite Tausend der Dactyliothek: »*Dactyliothecae Universalis* signorum exemplis nitidis redditae *Chilias altera* quae et scrinium milliarium secundum. Delectis gemmis ... expressit ordinavit edidit *Philippus Dan. Lippert* Dresd. Stilum adcommodabat commentario scribendo signisque gemmarum et argumentis explicandis praefatus item utiliter *Joh. Frider. Christius* Prof. artium publicus. Lipsiae ... MDCCLVI« (hier: Lippert¹ II).[53]

1762 konnte das dritte Tausend angeboten werden. Christ war inzwischen (1757) verstorben. Den lateinischen Text schrieb C. G. Heyne, wobei er sich enger als sein Vorgänger an Lipperts deutsch geschriebene Vorlage hielt. »*Dactyliothecae Universalis* signorum exemplis nitidis redditae *Chilias tertia* sive scrinium milliarium tertium. Delectis gemmis ... expressit ordinavit edidit *Philippus Dan. Lippert* Dresd. Stilum accommodavit *C.G.H.* Lipsiae ... MDCCLXII« (hier: Lippert¹ III).

Es war ursprünglich Lipperts Plan gewesen, seine Daktyliotheken mit einem deutschen und französischen Text herauszugeben. Gelehrte, die er um Rat fragte, rieten ihm jedoch davon ab, da sich die antiken Gegenstände in den modernen Sprachen nicht angemessen beschreiben ließen. Lippert fand aber, daß die lateinischen Texte der von ihm beabsichtigten Wirkung des Werkes auf die zeitgenössische deutsche Kunst im Wege standen. »Meine Absicht war, meinen Landsleuten, den Deutschen, dadurch nützlich zu werden, wenn ich ihnen diese kostbaren Reste des Alterthums mit einigen Erklärungen lieferte, damit vernünftige Künstler daran lernen, solche verstehen, und als die besten Muster zur Kunst, zu ihrem Nutzen anwenden möchten, um sie dadurch zur Erkänntniß des wahren Schönen, der Natur und der Kunst zu reizen.«[54] 1767 veröffentlichte Lippert daher einen Auszug von 2000 Stücken aus den früheren Daktyliotheken, unter die er auch einige dort nicht publizierte Gemmen aufnahm, mit eigenem deutschen Text: »Dactyliothec. Das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa. Zum Nutzen der schönen Künste und Künstler. In zwey Tausend Abdrücken ediret von Phil. Dan. Lippert. Anno MDCCLXVII« (hier: Lippert² I u. II).[55] Gegen den möglichen Vorwurf mangelnder Kompetenz schützt er sich: »Da auch dieses Werk kein Gegenstand für Gelehrte seyn soll, sondern nur meinen Mitgenossen den Künstlern zum Gebrauche gewidmet ist: so kann man mir nach aller Wahrheit glauben, daß ich bescheiden genug sey, von erstern keine Achtung dafür zu verlangen; es soll mir aber allemal lieb seyn, wenn sie meine Absicht nur billigen wollen.«[56] Tatsächlich sollte die Wirkung von Lipperts Daktyliotheken in den Kreisen der Gelehrten und Liebhaber zumindest ebenso groß sein, wie in jenen der Künstler. Wieviel Lipperts Abdrücke zu der von ihm beabsichtigten Abwendung vom Rokoko und Hinwendung zum Klassizismus beitrugen, ist im einzelnen nicht untersucht.

Die Ausgabe von 1767 ist in ein erstes mythologisches und ein zweites historisches Tausend gegliedert. Sie wurde von Lippert nur geschlossen verkauft, während die drei Tausend der ersten Auflage auch jedes Tausend für sich bezogen werden konnten[57].

Lippert, seit 1764 ›Professor der Antiken‹ an der neugegründeten Akademie der Künste in Dresden, übersandte ein Exemplar seines Textes der Kaiserin Maria Theresia, die sich mit einem kaiserlichen Geschenk bedankte[58].

Unermüdlich sammelte Lippert weiter Gemmenabdrücke. Ein Graf von Schmettau, der als dänischer Chargé d'Affaires über London nach Madrid reiste, verschaffte ihm Abdrücke aus englischen Privatsammlungen, wohl auch jene aus der Sammlung Horcasita. De Murr sandte ihm Abdrücke von Gemmen des Praun'schen Cabinets. Die Kurfürstin-Witwe von Sachsen, Marie Antoinette Walpurgis, erbat sich auf ihrer Italienreise Abdrücke von Gemmen aus der Sammlung des Großherzogs von Toscana. Sie erhielt 1200 Abdrücke in dem »feinsten Siegellack scharf und im besten Stande« als Geschenk und stellte sie Lippert zur Verfügung. Einige hundert in Italien gesammelte Abdrücke erhielt er von Oberstallmeister Brühl, weitere hundert von Homberg. Oberlin besorgte ihm Abdrücke aus der Sammlung des Her-

zogs von Württemberg und Prof. Schöpflins in Straßburg.[59] Aufgrund dieses Materials bereitete Lippert ein Supplement vor. Von einem Schlaganfall, der ihn während dieser Arbeit ereilte, erholte er sich. 1776 konnte als sein letztes Werk das Maria Theresia gewidmete Supplement mit 1049 Abdrücken erscheinen: »Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dacktyliothek bestehend in Tausend und Neun und Vierzig Abdrücken. Leipzig bey Siegfried Lebrecht Crusius 1776« (hier: Lippert² III).[60] Das Titelkupfer zeigt Lippert bei der Überreichung seines Werkes an Maria Theresia (Abb. 3). In der Vorrede teilt der nun Vierundsiebzigjährige auch einige persönliche Umstände seiner nun zweiundvierzig Jahre währenden Arbeit an den Daktyliotheken mit. Den Grundstock seiner Abdrucksammlung hatte er mit 6500 geliehenen Talern gelegt, inzwischen für diese Sammlung und Bücher 26000 Taler ausgegeben. Der Verkauf der Daktyliotheken sicherte den Lebensunterhalt seiner Familie, die ihn bei der Arbeit unterstützte[61]. »Freilich kostet es unbeschreibliche Mühe, Geld und Zeit, die Abdrücke in Pasten zu verwandeln, solche mit der größten Schärfe zu verfertigen, und sie mit den Urbildern so genau zu vergleichen, daß ein kritisches und gelehrtes Auge sie kaum von den Originalen in der Ausführung zu unterscheiden vermögend seyn möchte«[62].

Aus diesen Glasmatrizen konnten dann Abgüsse in der von Lippert erfundenen dauerhaften Mischung von Talkerde und Hausenblase hergestellt werden. Die Anfertigung einer Daktyliothek von tausend Stücken erforderte sieben Wochen angestrengter Arbeit. Lippert betont, daß er keine Auswahlsammlungen, wie sie oft gewünscht würden, liefern könne, weil er damit Geld und Zeit verschwende, ohne wahren Dank zu ernten. Ohnehin koste das Tausend seiner Abgüsse in sauberen Folianten-Schränkchen nur 30 Dukaten, während man in Rom für tausend temperaturempfindliche und übelriechende Schwefelabgüsse in genagelten Kästen aus Buchenholz 50 Dukaten bezahlen müsse. Mit dem ihm eigenen, etwas bissigen Humor empfiehlt er Leuten, denen dies noch zu teuer sei, weniger wertlose Bücher zu kaufen.

Einmal zumindest machte Lippert eine Ausnahme, als ihn Jérémie-Jaques Oberlin, Professor für Philosophie und Altertümer in Straßburg, um eine Auswahl von 400 Stücken bat. In seinem Antwortbrief vom August 1771 schreibt Lippert zwar auch ihm, er sei sicher, Oberlin habe zu viele unnütze Bücher gekauft, sonst könne er sich eine ganze Abgußsammlung leisten, verspricht aber, die erbetene Auswahl zu schicken, da Oberlin das Verdienst seiner Arbeit zu erkennen scheine. Eine Bezahlung verbittet er sich[63]. Zum Dank übersetzte Oberlin Lipperts Anzeige seiner Daktyliotheken ins Französische und ließ sie in großer Auflage drucken, vermittelte auch u. a. den Ankauf der Werke Lipperts durch die öffentliche Bibliothek von Bern.

Lippert starb am 28. März 1785 im Alter von 82 Jahren. Ein 1773 veröffentlichter Stich von Geyser nach einem Bild von A. Graff aus dem Jahr 1767 überliefert das Porträt des 65jährigen (Abb. 4)[64]. Nach dem Tode des Vaters führte seine unverheiratete Tochter Eusebia Theresia (1729-1807) die Werkstatt weiter, in der sie schon zu Lebzeiten des Vaters zur ebenbürtigen Mitarbeiterin geworden war[65].

Im Anschluß an eine im folgenden Jahr in ›Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste‹ erschienene Biographie Lipperts ist das Angebot der Werkstatt aufgeführt:

Die Dactyliothec, bestehend aus den zwei mal tausend (genauer 1005 und 1095) Abgüssen der Auflage von 1767 und dem Supplement von 1776 mit 1049 Abgüssen in Form dreier großer Folianten in Marmorband, von denen jeder 30 Dukaten kostet. Ob Lipperts Text gesondert berechnet wird, bleibt offen. Ferner eine Reihe von Münzabgußserien:

1. 120 Stück römische Geschichte von Romulus bis Augustus à zwei Dukaten, dazu eine erklärende Schrift à 6 Groschen.
2. Die Könige Frankreichs von Pharamund bis Ludwig XIV. à zweieinhalb Dukaten. Beide Serien nach Dassier, Vater u. Sohn.
3. Alle Werke Hedlingers à acht Dukaten.
4. Berühmte Männer aus Frankreich, England, Deutschland etc. à drei Dukaten.
5. Die Päpste von Petrus bis Benedikt XIV. à zehn Dukaten.
6. Die Könige von Dänemark aus dem Hause Oldenburg und zwei zugehörige Medaillen à eineinhalb Dukaten.

Die von Oberlin übersetzte, 1795 publizierte Liste enthält das gleiche Programm mit geringen Abweichungen[66]. Es werden auch noch die drei mal tausend Abgüsse der ersten Auflage zu insgesamt 90 Dukaten angeboten. Die Reihe der Päpste reicht bis zu Clemens XIII., dem Nachfolger Benedikts XIV. Vermutlich war die in ›Neue Bibliothek‹ zugrunde gelegte Liste etwas veraltet.

Lippert war nie weiter als in die nähere Umgebung seiner Heimat gereist. Die Beobachtung tanzender und in der Elbe badender ›Kroaten‹ aus dem österreichischen Heer mußte ihm die Anschauung südlichen Lebens und südlicher Menschen ersetzen[67]. An Originalen kannte er nur die Gemmen der Dresdener, Leipziger und sonst nahegelegener Sammlungen.

Wie wenige Reichtümer er mit seiner Arbeit erwarb, zeigt ein bescheidenes Original aus seinem Besitz (hier Nr. 841). Es war Lipperts Ziel, Abgüsse antiker Gemmen zu veröffentlichen, nur gelegentlich das Werk eines modernen Meisters zum Vergleich daneben zu stellen.[68] Während aber Stosch in der Scheidung von Antikem und Modernem eine seine Zeitgenossen weit überragende Kennerschaft erlangt hatte, war dies Lippert nach Lage der Dinge nicht möglich[69]. »Die Auswahl der Gemmen zeugt von einer gewissen Kritik, wenn auch er natürlich im Banne der Zeit noch viele moderne Arbeiten als antik aufnahm.«[70] Schon Winckelmann, der Lippert 1763 kennengelernt hatte und hochschätzte, hatte dies vermutet: »Ich kenne Lipperten und dessen Abdrücke, welche nicht in Schwefel, sondern in Gips sind. Es fehlen demselben sehr beträchtige Stücke des Stoßischen so wohl als anderer Cabineter in Italien, und eine große Anzahl sind in Pasten von Glas gegossen, welche über Abdrücke von Schwefel und nicht über die Steine selbst geformt sind, daher diese nothwendig etwas stumpf seyn müssen. Ich befürchte auch, daß unter der ungeheuren Menge von drey tausend sehr viele neue Sachen seyn werden«[71]. In zwei sachlichen Punkten irrt Winckelmann allerdings, wenn er das Material der Abgüsse Lipperts für Gips hält und bemängelt, daß die ›Pasten von Glas‹, womit nur die Matrizen gemeint sein können, nicht direkt von den Gemmen genommen seien, was technisch nicht möglich ist. Ein Schärfeverlust tritt nur dann ein, wenn der Erstabdruck unscharf ist (s. u. 16 f.).

Winckelmanns Äußerung und ähnliche Bemerkungen Lessings[72] lassen erkennen, daß sich die wissenschaftliche Avantgarde der Notwendigkeit einer methodischen Gemmenkritik bewußt wurde. Lipperts Daktyliotheken, die, grob geschätzt, ein Viertel bis ein Drittel moderne Gemmen enthalten, sind dagegen ein Zeugnis dafür, was Gebildete und die meisten Gelehrten der ersten Hälfte und der Mitte des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiet für antik hielten. Ein schönes Beispiel einer kleinen, auf diesem Kenntnisstand basierenden Originalsammlung ist das Gemmenkabinett Goethes. Die bedeutende Wirkung von Lipperts Daktyliotheken hat Justi in einen prägnanten Satz zusammengefaßt: »Man darf wohl sagen, alles, was Winckelmann von Italien aus über griechischen Stil lehrte, wäre ohne Lipperts Werk leerer Schall geblieben.«[73]

Glaspasten Lipperts

Aus dem vorhergehenden wurde deutlich, daß Lipperts Matrizen aus Glas bestanden und daß er sowohl Abgüsse in seiner Talkerde-Hausenblase-Mischung wie in Glaspaste herstellte. Die großen erhaltenen Daktyliotheken bestehen aus den weißen Abgüssen der ersten Art. J.F. Christ besaß nach eigener Aussage eine Sammlung von Glaspasten Lipperts (s. o. 14). Als Lessing Lippert 1775 besuchte, schenkte ihm dieser eine Paste mit Totengerippe und Schmetterling, die Lessing seither stets am Finger trug[74]. Erhaltene Glaspasten Lipperts sind bisher nicht bekannt geworden[75]. Es läßt sich jedoch wahrscheinlich machen, daß die vorliegende Sammlung aus seiner Werkstatt stammt (s. u. 22 f.).

Wie man Glaspasten herstellt, wußte Lippert aus seiner Kenntnis des Glasmacherhandwerks. Mit Homberg kam er wahrscheinlich erst während der Arbeit an dem Supplement von 1776 in Verbindung (s. o. 14). In einer kurzen Abhandlung über Pasten schreibt er: »Die Erfindung ist sehr alt, und vielleicht ebenso alt, als die Glasmacherkunst. Die Art und Weise, wie die Pasten gemacht werden, ist oft beschrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht stehet in der sogenannten Nürnbergischen Werkschule, ...«[76] Er spricht dann über antike Pasten und vertritt aus eigener Erfahrung entgegen der landläufigen, auf Plinius (sc. 37, 98) gestützten Meinung, die Auffassung, daß sie durchaus ebenso hart wie Edelsteine sein können. Er erwähnt Hombergs Abdrücke und italienische Pasten. Letztere seien allerdings aus sehr weichem Glas, »weil in Italien die Kohlen theuer sind«. Seine eigene Methode beschreibt er folgendermaßen: »Pasten zu machen, muß man fein geschleimten (sc. geschlämmten) venetianischen Trippel nehmen, und in eisern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutsam abnehmen, die Forme wohl troknen lassen: alsdenn leget man Glas darauf, bringet solche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, lässet es weich schmelzen, und drüket es mit einem warmen Eisen; bringt solche in Kühlofen, und wenn sie erkaltet, hebet man sie (sc. die Pasten) von der Forme ab, so sind sie fertig. Der Steinschneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.« Aus diesen Pasten mache man Abgüsse in Schwefel, mit Zinnober oder einer anderen Erdfarbe vermischt, in Gips, oder Abdrücke in gutem, am besten englischen Siegellack. Er zählt die Nachteile dieser Abformmassen auf: Schwefel riecht unangenehm, springt bei plötzlichen Temperaturschwankungen; Siegellack springt und

schwindet leicht, wird durch Wärme stumpf. Gips wittert mit der Zeit aus, wird auch durch mikroskopisch kleine ›Insekten‹ (Bakterien?) aufgelöst[77]. Dagegen hat ihn langjährige Erfahrung von der Haltbarkeit seiner Masse überzeugt, die nicht schwindet und allein durch Feuchtigkeit an Glanz verliert, ohne daß dies im übrigen dem Abguß schadet. Staub lasse sich mit einem weichen Haarpinsel entfernen, ohne daß die Abgüsse stumpf würden. Die erhaltenen Daktyliotheken bestätigen Lipperts Vertrauen in die Haltbarkeit seiner Abgüsse.

Lippert schildert hier den Arbeitsvorgang in der einfachsten Folge: Original – Tripelabdruck – Glaspaste (im Sinne des Originals, also vertieft bei einem Originalintaglio, erhaben bei einem Originalkameo).

Aus einem Brief Lipperts an Oberlin aus dem Jahre 1772 erfahren wir, wie Lippert arbeitete, wenn der Direktabdruck des Originales in Tripel nicht möglich war[78]. In diesem Falle sei ein mit großer Sorgfalt in feinstem Siegellack gefertigter Abdruck des Originales erforderlich, jeder Abdruck für sich auf einem mit der Angabe von Material und Besitzer versehenem Karton. Hiervon werde nun – bei Intagli über eine Zwischenform – ein Abdruck in Tripel genommen, der die Form für den Glasabdruck bilde. Die von Lippert skizzierte Abfolge läßt sich in Kürze so darstellen: Kameo – Siegellackabdruck (vertieft) – Tripelabdruck (erhaben) – Glaspaste (vertieft). Intaglio – Siegellackabdruck (erhaben) – Abdruck in nicht genanntem Material, vielleicht Schwefel (vertieft) – Tripelabdruck (erhaben) – Glaspaste (vertieft). Das Ergebnis sind Intaglio-Glaspasten. Sie können 1. als solche verwendet werden, 2. als Matrizen für Abgüsse etwa in Schwefel oder Gips, für Abdrücke in Siegellack dienen, 3. Patrizen für die Herstellung von Glaspasten sein, also wie das Original in der zuerst geschilderten einfachsten Abdruckfolge verwendet werden, d. h.: Glaspatrize (vertieft) – Tripelabdruck (erhaben) – Glaspaste (vertieft).

Aus dem gleichen Brief erfahren wir etwas von den Schwierigkeiten, die selbst ein erfahrener Pastenmacher wie Lippert hatte, wenn er auf Originaltreue Wert legte. Es komme vor, daß von sechs bis zehn Stücken nur eines brauchbar sei. Bei einigen Gemmen sei es ihm erst im Laufe von zwanzig Jahren gelungen, gute Glasabdrücke zu machen. Den Kopf des Siriushundes von Gaios (hier Nr. 147) habe er über hundert Mal abzudrücken versucht, bis ihm schließlich ein befriedigendes Ergebnis gelungen sei. So habe er allein für dieses Stück (sc. für seine Glasmatrize) 50 Dukaten ausgegeben.

JAMES TASSIE

Der schottische Bildhauer und Modelleur James Tassie (1735-1799), ein um eine Generation jüngerer Zeitgenosse Lipperts, ist der wohl bekannteste Glaspastenhersteller seiner Zeit[79]. Nach ihm werden Glaspasten im englischen Kunsthandel schlechthin ›tassies‹ genannt[80]. 1763 begegnete Tassie in Dublin dem Physiker Dr. Henry Quin, der erfolgreiche Versuche angestellt hatte, Edelsteine, Gemmen und Kameen in Glas nachzuahmen. Sie entwickelten gemeinsam eine Glaspaste, ihre sog. »White enamel composition«, die Tassie dann für seine Formen und Glasabdrücke verwandte. Das Rezept wurde von James und seinem die Werkstatt weiterführenden Neffen William geheimgehalten. Nach einer von ihrem Biographen John M. Gray veranlaßten Analyse war es ein sehr leicht schmelzbares Blei-Pottasche-Glas[81]. Durch verschiedene Zusätze konnte es gefärbt, durchsichtig oder opak gestaltet werden. 1766 übersiedelte Tassie nach London, wo seine Gemmenimitationen, von Juwelieren in Schmuckstücke gefaßt, rasch beliebt wurden. 1775 erschien ein erster Katalog der von Tassie gesammelten Schwefelabgüsse, nach denen Pasten zum Verkauf angeboten wurden; er umfaßte 3106 Nummern. Noch vor 1783 erhielt Tassie den Auftrag, seine ganze Sammlung für Katharina II. von Rußland abzudrücken. Die Ordnung und Beschreibung der Sammlung übernahm der Geologe, Altphilologe, Archäologe und Verfasser der Lügengeschichten des Baron von Münchhausen Rudolf Erich Raspe (geb. 1736 in Hannover, gest. 1794 in Mucross, Irland)[82]. Aus einem 1786 herausgegebenen gedruckten Bericht Raspes über diese Arbeit erfahren wir, daß Tassies Sammlung nun über 120000 Stücke umfaßte, darunter die Daktyliotheken von Dehn, Mademoiselle Feloix und Lippert, ferner einen großen Teil der von Stosch gesammelten Abdrücke[83]. Tassie hatte die 28000 Schwefelabdrücke der Sammlung Stosch erworben, die nicht wie die Gemmen und Glaspasten von Friedrich d. Gr. gekauft worden waren.[84] Die Matrizen waren aus ›white enamel composition‹ angefertigt. Die fertigen Pastenabdrücke bestanden aus farbigem Glas in der Farbe der originalen Gemme, soweit deren Material bekannt war. Nach dem Entwurf von James Wyatt angefertigte Schränke nahmen die Pastensammlung für Katharina II. auf. Eine Preisliste gibt Aufschluß über die Preisrelation von Glaspasten und Schwefelabgüssen:

Intagliopasten in der Größe von Siegeln und Ringsteinen: 1s.6d. bis 2s.6d. »A beautiful imitation of a fine stone is charged more, in proportion to its perfection.«

Große Intagli, je nach Farbe und Format: 5s.-21s.

Kameen, je nach Größe und Qualität: 10s.6d. bis 42s.

Appliquées, d.h. auf einen Grund aus anderem Material geklebte Reliefs, z.B. für Möbel: 5s und mehr.

Reliefabdrücke in weißem ›Email‹ von Gemmen: 1s.6d. bis 5s.; von großen Gemmen, Porträts etc. bis 4 inches Durchmesser 5s.-21s. Abdrücke dieser Größe in hohem Relief werden je nach Schwierigkeitsgrad berechnet.

Abgüsse in rotem oder andersfarbigem Schwefel mit goldfarbenen Rähmchen, ausgewählte Stücke: je 4d., bei Abnahme der ganzen Sammlung: 3d.

Der Glasabdruck selbst einer kleinen Gemme war also fünf bis sechs mal teurer als ein entsprechender Schwefelabguß. Größere Stücke konnten das sechzig- bis achtzigfache eines Schwefelabgusses kosten. Kameopasten kosten das doppelte von Intagliopasten; es ist anzunehmen, daß es sich hierbei nicht um Abdrücke der Kameen als Intagli, sondern um Repliken der Originale in Relief mit Imitation der verschiedenfarbigen Lagen der Originale handelt.

1791 erschien Raspes großer Katalog der Sammlung Tassie, der nun 15800 Nummern umfaßt, in englischer und französischer Sprache: »A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, taken from the most Celebrated Cabinets in Europe, and cast in Coloured Pastes, White Enamel, and Sulphur, by James Tassie, Modeller, arranged and described by R.E. Raspe; and illustrated with Copper-Plates. To which is prefixed an Introduction on the various Uses of this Collection, the Origin of the Art of Engraving on Hard Stones and the Progress of Pastes. Unde prius multis velarunt tempora Musae. London. Printed for and sold by James Tassie, No. 20, Leicester-Fields; and J. Murray, Bookseller, No. 32, Fleet-Street. C. Buckton, Printer, Great Pulteney Street. MDCCXCI.« bzw. »Catalogue raisonné d'une collection génerale, de pierres gravées antiques et modernes ... moulées en pâtes de couleurs à l'imitation des pierres, emaux blancs, et soufres ...« Die Ausgabe besteht aus zwei Bänden in Quartformat.[85] Das Titelkupfer ist signiert: »Da. Allan invt. et Aq. fort. fecit Edinburgh 1788.« Es zeigt Minerva (oder Katharina II. als Minerva?) vor einem halbrunden Tisch, der einen Gemmenschrank trägt, auf einem antikisierenden Lehnstuhl sitzend. Mit der Rechten öffnet sie eine Tür des Schrankes, die Linke stützt sie auf einen Quartband, auf dessen Rücken unten ›1‹ zu lesen ist: offenbar den ersten Band Raspe–Tassie, der zweite Band liegt unten rechts am Boden (Abb. 5). Das Titel-Motto ist die Abwandlung eines Lukrezverses: »unde prius nulli velarint tempora musae« (de rerum natura 1,930 = 4,5) und wohl so zu verstehen: ›(Die Kunst des Steinschneidens,) wofür die Musen einst vielen die Schläfen bekränzten.‹

Raspes englisch geschriebene Einleitung und französisch geschriebener Katalog wurden in die jeweils andere Sprache übersetzt. Eine »Liste des cabinets et noms des possesseurs« gibt Aufschluß über die große Zahl der enthaltenen Sammlungen. Ein »Postscript« teilt mit, daß Tassie inzwischen die Erlaubnis erhielt, weitere englische Privatsammlungen abzuformen und aus Rom Abdrücke der Sammlung des Kardinals Borgia bekommen habe. Für den Fall, daß diese Neuzugänge eine gewisse Zahl erreichten, wird ein Supplement angekündigt, das jedoch nicht erschienen ist.[86] Antike und moderne Gemmen sind nicht geschieden, sondern nach Gegenständen geordnet. Soweit der moderne Ursprung einer Gemme nicht bekannt oder durch die Signatur evident war, ist eine kritische Scheidung selten versucht und fast nie geglückt. Furtwänglers hartes Urteil »wissenschaftlich wertlos« trifft insofern zu. Bei den Zeitgenossen hat die Sammlung Tassies mit Raspes Katalog sicher die beabsichtigte Wirkung gehabt. Die an Winckelmann sich anlehnende Ordnung nach Sachen sollte Gelegenheit geben, zu beobachten, wie derselbe Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Künstlern behandelt wurde und so zur Schulung des Urteils dienen. Für Künstler sollten die Abdrücke eine Fundgrube der Motive und Muster des guten Geschmacks sein. Überdies sollte die Aufnahme moderner Gemmen, die von Herausgebern anderer Abdrucksammlungen bislang nach bestem Vermögen ausgeschieden worden waren, eine Basis für die vieldiskutierte Frage liefern, ob die Werke moderner Gemmenschneider denen der antiken Meister ebenbürtig sein könnten[87]. Heute dürfte die Sammlung ein noch unausgeschöpftes Reservoir verschollener Gemmen sein.

Außer der jetzt in Leningrad aufbewahrten Glaspastensammlung Katharinas II. existiert noch eine heute nicht mehr ganz vollständige Sammlung der Glaspasten Tassies in Edinburgh. G. Seidmann hat darüber berichtet.[88] Es sind dort alle drei im Titel von Raspe–Tassie genannten Arten von Abdrücken bzw. Abgüssen vorhanden: Weiße ›Email‹-Abdrücke in Relief, d.h. bei Kameen den Originalen entsprechend, bei Gemmen dem Abdruck. Ferner farbige Glaspasten-Intagli von den gleichen Stücken, d.h. bei Kameen dem Abdruck, bei Gemmen dem Original entsprechend. Endlich zwei Sammlungen roter

Schwefelabgüsse in Relief[89]. Die ›Email‹-Pasten sind nach G. Seidmanns Beobachtungen von vorzüglicher Qualität, die Intaglio-Glaspasten ahmen nicht die Farben der Originale nach, wie bei der Luxusausgabe für Katharina II., sind meist dunkelbraun, schwarz, matt gelb oder grün.

Tassie ist wie Lippert nicht außerhalb seiner Heimat gereist[90]. Nur die Gemmen englischer Sammlungen konnte er selbst abformen. Die übrigen Matrizen gewann er durch Überformen anderer Daktyliotheken oder ihm zugesandter Abdrücke. Nach dem Tode von James Tassie führte sein Neffe William Tassie die Werkstatt weiter bis er sich 1840 aus dem Geschäftsleben zurückzog. John Wilson, der zuletzt Williams Partner gewesen war, wurde sein Nachfolger [91]. Das Geschäft bestand aber nicht mehr lange; wie G. Seidmann vermutet, weil das Interesse an Gemmen nachließ, die Mode, Glaspasten zu besitzen und zu tragen, aufhörte und die Einführung der Briefmarken das Siegeln überflüssig machte. Ursache für das nachlassende Interesse der Sammler war ihre Verunsicherung durch die um jene Zeit einsetzenden Versuche wissenschaftlicher Gemmenkritik, die in einen über ein halbes Jahrhundert währenden Gelehrtenstreit mündeten (s. u. 26 ff.).

BARTOLOMEO UND PIETRO PAOLETTI

Bartolomeo Paoletti (geb. 1758) und sein Sohn Pietro, beide gelernte Gemmenschneider, betrieben bis mindestens 1822 in Rom einen Handel mit Gemmenabgüssen. Ihre 7189 Glasmatrizen sind im Museo di Roma, Palazzo Braschi erhalten. Sie werden von Lucia Pirzio Biroli Stefanelli bearbeitet, die einen kurzen Vorbericht veröffentlicht hat[92]. Ob die Paoletti auch Glaspasten verkauften, ist bisher nicht bekannt. Die erhaltenen Abgüsse bestehen aus Gips; so auch eine kleine Sammlung von 40 Gemmen in Bonn[93].

TOMMASO CADES

Tommaso Cades (1772-1840), Sohn des Gemmenschneiders Alessandro Cades (1734-1805) und selbst Gemmenschneider wurde berühmt als Hersteller der großen, in der vollständigen Ausgabe 78 Bände umfassenden Sammlung von Gipsabgüssen nach Gemmen.[94] Aus einer Anzeige in den ›Memorie Enciclopediche Romane‹ von 1805 erfahren wir, daß die gemeinsam mit dem jüngst verstorbenen Vater angelegte Sammlung von ›impronti in Scajola‹ damals 3000 Stücke zählte, davon 1000 von nachantiken Gemmen. ›Scajola‹ ist die römische Dialektform von ›scagliòla‹, dem terminus technicus für eine Masse aus gebranntem und kristallinen Gips und Leimlösung. Die Zugabe von Knochenleimwasser verzögert das Abbinden, wodurch genügend Zeit bleibt, Luftbläschen entweichen zu lassen, erhöht ferner die Festigkeit; sie hat den gleichen Effekt wie Lipperts Hausenblase. Die im heutigen archäologischen Sprachgebrauch kurz ›Gipsabgüsse‹ genannten Impronti der ganzen Sammlung wurden in Klassen geordnet mit einer kurzen Beschreibung in Kästchen geliefert, die je nach Wunsch die Form von Büchern oder flachen Münzkästen haben konnten. Weiter heißt es: »Il medesimo artista fabrica altresi delle Paste in cavo ed in rilievo imitanti ogni sorte di Pietre preziose...«[95]

Daß Cades Glaspasten herstellte, geht auch aus den gedruckten Firmenschildern in Gipsabgußsammlungen des Akademischen Kunstmuseums in Bonn hervor. Die Schildchen sind in die Deckel der jeweils obersten Spankästen eingeklebt.

In der Serie ›Raccolta di Ritratti di uomini illustri Greci e Latini‹ lautet der Text: Chez Thomas Cadès, Graveur en pierres fines, Rue du Cours no. 456 au second étage à Rome, on trouve une Collection de 5000 Empreintes en Stuc tirées et choisies parmi le(s) plus célèbres pierres gravées Anciennes et Modernes, qui existent dans les principaux Cabinets de l'Europe; le tout arrangé par ordre chronologique, commençant par l'Ecole Egyptienne jusqu' aux Graveurs de nos temps. Ce même Artiste fabrique des Pâtes imitant les pierres fines; il fait des Portraits en Cire etc.«

Gleichlautende Firmenschilder in der Serie »Gemme antiche con i nomi degli incisori« und einer Ausgabe von 1504 Gemmenabgüssen aus Gips in drei elfstöckigen Spankästen haben den gleichen Inhalt, die Zahl der ganzen Sammlung wird jetzt mit 6000 angegeben, die Glaspasten sind als ›Pâtes en Email‹ bezeichnet[96]. Die 78bändige Cades-Ausgabe war spätestens 1836 im Handel (Datum des Heidelberger Exemplares). In einer Anzeige im Kunstblatt des gleichen Jahres heißt es: »Rom. Bei Cades ist nun eine Sammlung von Abdrücken der vorzüglichsten antiken geschnittenen Steine, nach Epochen und Gegenständen von dem Hannöverschen Leg. Rath Ritter v. Kestner geordnet und mit einem sehr gut gearbeiteten Verzeichnis versehen, käuflich zu erwerben.«[97] Ein Text Kestners, den man aus dieser Notiz erschließen könnte existiert allerdings nicht. Vielmehr hat sich Kestner lange und vergeblich bemüht, Emil Braun zu bewegen, die einst versprochene Beschreibung der Cades-Sammlung zu liefern. Das in

verschiedenen Abschriften erhaltene handschriftliche Verzeichnis stammt von Cades selbst[98].

Im Auftrag des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom stellte Cades auch die Abgüsse für sechs Centurien der ›Impronte Gemmarie dell' Instituto‹ her, die zu je zweien 1831, 1834 und 1839 erschienen[99]. Glaspasten von Cades' Hand sind bisher nicht bekannt geworden.

LUIGI PICHLER

Kein geringerer als Luigi Pichler (1773-1854) stellte um 1821 Glaspasten in den Farben der Originale von 500 ausgewählten Wiener Gemmen her. Er führte diese Arbeit in der Wiener Porzellanmanufaktur durch, wie B. Mundt sicher richtig vermutet, wegen der dort vorhandenen Muffelöfen. Pichler selbst überbrachte die Glaspasten als Geschenk von Kaiser Franz I. an Papst Pius VII. Sie befinden sich jetzt in der Bibliotheca Vaticana[100].

CARL GOTTLIEB REINHARDT

Von der berühmten Gemmensammlung Stosch waren außerhalb Berlins zu Anfang des 19. Jahrhunderts nur jene wenigen Stücke bekannt, die Winckelmann nach Stichen veröffentlicht hatte oder die in Dehns und Lipperts Abgüssen vorlagen[101]. 1821 erhielt C. G. Reinhardt, »akademischer Künstler und Hofbau-Depot-Verwalter«, der sich einen Namen als Hersteller guter Glaspasten gemacht hatte, von dem preußischen Kultusminister Freiherr von Altenstein den Auftrag, die ganze Sammlung abzuformen[102].

Das Unternehmen wurde in Kreisen der Antikenfreunde lebhaft begrüßt. Im Kunst-Blatt Nr. 49, 1826, 196 wird unter der Überschrift »Aus Berlin, im Mai 1826« angezeigt, daß die vollständige Sammlung bei Reinhardt bestellt werden könne. Sie bestand aus 3442 (Gips-)Abgüssen, die nach Winckelmanns Description geordnet waren und kostete 230 Taler preußisch Courant, wozu 13 Taler für die Mahagonikästchen kamen[103]. Bei Bestellung ausgewählter Abgüsse, möglichst nicht unter 100 Stück betrug der Stückpreis zwei gute Groschen (Silbergroschen). Ferner wird mitgeteilt, daß Reinhardt Glaspasten von Intagli à 6, von Kameen à 12 Groschen herstelle. F. G. Welcker kaufte die Gips-Abgußsammlung zu einem ermäßigten Preis von 194 Talern für das Akademische Kunstmuseum in Bonn[104]. Goethe konnte sie 1827 noch preiswerter zu 150 Talern erwerben, die er in drei Raten bezahlte. Großherzog Karl August hatte durch Goethes Vermittlung schon 1825 eine Art Vorausexemplar erhalten.[105] Aus dem seine Lieferung ankündigenden Brief Reinhardts an Goethe erfahren wir, daß er von den Erstabformungen zunächst Schwefelformen hergestellt hatte, die in unerwünschter Weise auf die Abgüsse abfärbten; dann – offenbar nach und nach – Glasformen anfertigte.[106]

Reinhardt konnte Gipsabgüsse und Glaspasten nicht nur von den Stoschgemmen, sondern von der ganzen Berliner Gemmensammlung liefern[107]. Schon im November 1826 hatte Goethe 12 Glaspasten Reinhardts nach Gemmen der Sammlung Stosch erhalten.

In einem Schreiben an den Hersteller lobt er die Reinheit und Schönheit der Farben, insbesondere der Pasten aus Rubinglas, die Schärfe der Abdrücke und die Sorgfalt von Schliff und Politur. Der mäßige Preis von 8 Silbergroschen werde, so hofft er, eine weite Verbreitung solcher Pasten als Siegel ermöglichen, was den guten Geschmack fördern würde. In einer anderen Äußerung zu den gleichen Pasten erweist sich, daß Goethe in erster Linie auf die getreue Wiedergabe des Originales Wert legte: »Von diesen Glaspasten liegen ungefähr ein Dutzend uns vor Augen; sie sind durchgängig nett ausgegossen, das Glas auf verschiedene Weise schön gefärbt, nur bemerkt man, daß die Pasten von vertieft gearbeiteten Steinen beym Poliren der Oberfläche da und dort etwas zu sehr angegriffen worden, daher die Umrisse der Figuren zuweilen undeutlich, und wo Schrift war die Buchstaben verwischt sind.«[108]

Reinhardt hatte nicht wie Tassie das Glück einen Auftraggeber zu finden, der Glaspasten der ganzen Sammlung bestellte. Ein dekoratives Beispiel seiner Arbeit ist in einem Lichtschirm des Berliner Kunstgewerbemuseums erhalten, dem Barbara Mundt eine eingehende, hier schon mehrfach zitierte Studie gewidmet hat (Abb. 6)[109].

DIE BESITZER VON GLASPASTEN

Wissenschaftliche Institute oder Schulen bezogen die großen Gemmen-Abguß-Sammlungen bzw. Auswahlen daraus stets in den preiswerten Schwefel- oder Gipsabgüssen. Das Sammeln von Glaspasten war die Domäne der Kenner und Liebhaber. Man verwendete sie als Siegel und Schmuck, verarbeitete sie zu dekorativen Gegenständen wie dem Lichtschirm Reinhardts oder dem von Tassie empfohlenen Fensterbild[110]. Darüber hinaus aber waren sie die edelste Art von Gemmenabdrücken für die Studiensammlung eines Kenners. Nur eine kaiserliche

Sammlerin wie Katharina II. allerdings war in der Lage, die ganze Daktyliothek Tassies in Glaspasten zu erwerben. Auch die 500 Glaspasten für Pius VII. waren ein fürstliches Geschenk.

Die meisten Sammler mußten sich mit den schlichteren Abgüssen begnügen, konnten nur eine kleine Zahl von Glaspasten besitzen. Beispielhaft ist die Sammlung Goethes, der »tausend und abertausend Abdrücke« um sich versammelt hatte, von denen nur eine kleine Zahl Glaspasten waren[111]. Als weiteres Beispiel sei ein Brief des Architekten Fritz Max Hessemer zitiert, in dem er sich bei seinem Freund August Kestner für eine Sendung von Glaspasten bedankt: »...Ins Bad ließ ich mir die Pastensammlung nachschicken und hatte dort, da ich alle beschwerenden Arbeiten unterlassen sollte und mußte, die beste Zeit und Muße, um sie gehörig in aller Art und Weise durchzumustern und freundlich Ihrer dabei zu gedenken... Die Pasten selbst anbelangend, stimmen sie vollkommen mit meinen Wünschen überein. Die Feinheit der Arbeit ist nicht genug zu bestaunen. Daß auch die Farbe der Steine nachgeahmt ist, ist eine recht gute Zugabe, obwohl dies nicht absolut notwendig gewesen wäre; denn nachgeahmte Edelsteine hab ich bereits in großer Zahl und in der vortrefflichsten (Art?) aus den böhmischen Fabriken...«[112]

Es muß sehr viele solcher kleinen Sammlungen von Glaspasten gegeben haben. Vieles ist sicher verloren, doch möglicherweise mehr erhalten als bisher bekannt wurde. G. Seidmann erwähnt Glaspasten der Firma Osler, die ab 1807 arbeitete, im City Museum von Birmingham.[113] Knapp 200 Glaspasten aus verschiedenen Sammlungen im Besitz des Historischen Museums in Frankfurt wurden jüngst veröffentlicht[114].

DIE GLASPASTEN-SAMMLUNG KRUTZSCH

Die hier veröffentlichte Sammlung von Glaspasten stammt aus dem Besitz des verstorbenen Lungenfacharztes Dr. Günther Krutzsch aus Altenburg bei Leipzig. Seine Witwe, Frau Hanna Krutzsch, überließ sie dem Martin-von-Wagner-Museum. Alle, die künftig als Museumsbesucher, Studierende oder Forschende die Glaspasten mit Freude betrachten, aus ihnen lernen und neue Erkenntnisse gewinnen, werden ihr dankbar sein, daß sie auf das nicht geringe persönliche Vergnügen am Besitz einer solchen Sammlung zugunsten eines allgemeineren Nutzens verzichtet hat.

Die Sammlung besteht aus 1453 Glaspasten. Abdrücke von 946 Kameen und Intagli werden hier publiziert; und zwar Glaspasten nach antiken Gemmen und solche nach modernen Gemmen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den antiken von Interesse schienen. Die übrigen Glaspasten nach modernen Gemmen sollen nach Möglichkeit später veröffentlicht werden.

Über die Herkunft der Sammlung ist wenig bekannt. Sie wurde von einem Antiquariat in Leipzig erworben und geteilt. Der andere Teil, dessen genauer Umfang nicht bekannt ist, muß einstweilen als verschollen gelten. Der Antiquar wußte von einem Buch über die Sammlung, das in Händen des unbekannten Vorbesitzers blieb. Alle übrigen Erkenntnisse müssen aus der Sammlung selbst gewonnen werden.

Wie aus dem zuvor gesagten hervorgeht, ist die Sammlung auch in ihrem jetzigen Umfang schon allein ihrer Zahl nach bemerkenswert.

MATERIAL UND FORM DER GLASPASTEN

1. Geschliffene Glaspasten mit vertieftem Bild

Die meisten Glaspasten sind wie Edelsteine zugeschliffen und auf der Rückseite poliert. Die Bildseiten sind nicht nachpoliert[115]. Abb. 7 zeigt die Grundformen der Profile. In der Regel sind zusätzlich die Kanten leicht beschliffen. Auf diese Weise konnten die dort häufig vorhandenen Bestoßungen geglättet werden, wobei leider in der Regel der äußere Rand der originalen Oberfläche verlorenging. Die Glaspasten ähneln so in der äußeren Form den Edelsteingemmen. Sie weichen von deren üblichen Formen ab, wenn ein Teil des originalen Gemmenrandes mitabgegossen ist (Form 19-23).

Die Bilder der Intagli erscheinen vertieft wie an den originalen Gemmen. Die Glaspasten sind also genaue Repliken der Originale.

Auch die Kameen sind als Intagli, d. h. mit vertieftem Bild, abgedrückt. Ihre Bilder sind also seitenverkehrt. Bei den Abbildungen wurde diese originalwidrige Seitenvertauschung rückgängig gemacht. Intaglio-Abdrücke von Kameen haben den Vorteil, daß sie unretuschiert sind. Nach Raspe-Tassie mußte ein Kameo zunächst für den Abdruck vorbereitet werden, indem etwa unterschnittene Kanten mit Ton ausgefüllt wurden. Beim fertigen Glasabdruck in Relief wurden dann die zuvor aufgefüllten Stellen wieder mit dem Gemmenschneiderwerkzeug entfernt.[116] Dieser für die originale Kontur gefährliche Vorgang ist bei den vorliegenden Glaspasten unterblieben.

Die meisten dieser Glaspasten sind farblos und durchsichtig, also Bergkristall ähnlich; gelegentlich leicht rosa, gelblich oder grünlich getönt. Seltener sind farbige, andere Edelsteine nachahmende Pasten. Man gewinnt den Eindruck, daß es dem Sammler hauptsächlich auf die Wiedergabe der Gemmenbilder, weniger auf die Imitation der Steine ankam. Als Nachahmung von Steinen können orangefarbene, also dem Karneol ähnliche, braune, d. h. Sard nachahmende, amethyst-, granat- und türkisfarbene, milchig-weiße, dem Chalcedon ähnliche und undurchsichtig schwarze, d. h. schwarzem Jaspis gleichende Pasten gelten. Es kommen aber auch hellblaue, preußisch- und ultramarinblaue Gläser vor, bei denen offenbar einfach die schöne Farbe wirken soll, ohne daß ein bestimmter Stein nachgeahmt wäre.

2. Rohlinge

Unter Rohlingen verstehe ich Glaspasten, die nach dem Abdrücken nicht zugeschliffen sind, bei denen allenfalls der Rand abgekniffen wurde, um eine etwas regelmäßigere Form zu erzielen.

Die nicht abgekniffenen, überstehenden Ränder umgeben die Gemmenbilder in der Form, in welcher das überschüssige Glas nach dem Eindrücken in die Matrize erstarrte; die Kanten sind gerundet, oft sind Unebenheiten der Form abgedrückt. Die Rückseiten der Rohlinge zeigen eine annähernd plane, beim Erkalten der Oberfläche entstandene »Haut«, die Spuren des Kontaktes mit einem flächig drückenden oder rollenden Instrument, etwa nassem Holz, bewahrt. In seltenen Fällen (hier Nr. 7) ist die ›Haut‹ leicht konvex, d. h. die Glasmasse wurde mehrfach von außen zur Mitte hin in die Form gedrückt, oder konkav eingetieft, d. h. das langsam erkaltende Glas hat nur die Eintiefung, nicht die Spur des drückenden Instrumentes bewahrt. Spuren eines drückenden Spatels sind gelegentlich zu sehen (hier Nr. 232, 320, 328, 376, 532, 800, sichelförmige Eindrücke: Nr. 45, 64 B, sichelförmige und gerade: Nr. 619); in anderen Fällen wurde mit einem flächigen Gegenstand gedrückt (annähernd rechteckig bei Nr. 281, 304, 538, 817; dreieckoval bei Nr. 248, 767; oval bei Nr. 828; oval oder rund bei Nr. 486). Die Pasten wurden also in einem der oben beschriebenen Verfahren von J. K., Homberg oder Lippert in eine Positivmatrize gedrückt. [Vgl. J. Welzel u. E. Zwierlein-Diehl, Glaspasten. Alte Herstellungsverfahren im praktischen Versuch. Glastechnische Berichte, in Druck].

Solche Rohlinge kommen in der Sammlung in allen genannten Farben vor, ohne daß eine Farbe überwöge. Hinzu kommt Jaspis-rot und braun-weiß gestreifte Achatnachahmung.

Die Rohlinge zeigen teils vertiefte, teils erhabene Bilder.

DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER SAMMLUNG

Eine Reihe von Indizien weisen darauf hin, daß die geschliffenen Glaspasten, welche die Hauptmasse der Sammlung ausmachen, ihren ältesten Bestand darstellen und die Rohlinge später hinzukamen (vgl. die Hinweise bei Nr. 237).

Das einzige feste Datum ergibt sich für Nr. 302, einen blauen Rohling mit abgekniffenem Rand, dessen Original 1828 bei Regensburg gefunden wurde und dann in das Kunsthistorische Museum in Wien kam. Das bedeutet, daß die Sammlung bis wenigstens zu diesem Zeitpunkt noch zumindest durch Rohlinge erweitert wurde. Die Tatsache, daß keiner der Abdrücke aus den Impronte Gemmarie dell'Istituto, deren erste Centurie 1831 erschien (s. o. Anm. 99) abgeformt ist, spricht dafür, daß der sicher professionelle Hersteller der geschliffenen Pasten vor diesem Zeitpunkt arbeitete. Als frühester Zeitpunkt für die Gründung ergibt sich aus dem Folgenden ein Termin um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Es ist wahrscheinlich, daß der Hauptbestand der Sammlung, insbesondere die farblosen, geschliffenen Glaspasten von einem einzigen Sammler angelegt wurde. Ob dieser selbst die Sammlung auf den jetzigen Stand erweiterte oder ob dies durch einen zweiten Besitzer geschah, läßt sich nicht sagen.

DIE WERKSTATT DER GLASPASTEN

Der einheitliche Charakter der geschliffenen, insbesondere der farblosen Glaspasten, schon die Tatsache des Schliffs selbst, weist darauf hin, daß die Pasten nicht von einem Amateur, sondern von einem Fachmann hergestellt wurden.

Wahrscheinlich stammen sie in der Mehrzahl aus der Werkstatt von Ph. D. Lippert oder seiner Tochter. Hierfür sprechen folgende Indizien: Die meisten Stücke finden sich in Lipperts Daktyliotheken wieder und zwar vor allem geschliffene Pasten, nur eine kleine Zahl von Rohlingen. In einigen Fällen ließ sich feststellen, daß der Abdruck aus der gleichen Form stammt wie der Lippert'sche[117]. Die Sammlung enthält viele Stücke aus Sammlungen in Leipzig, Dresden und nahegelegenen Orten; diese Abdrücke sind sehr scharf, d. h. hier standen dem Hersteller offenbar die originalen Gemmen zur Verfügung. Der Erwerbungsort Leipzig und die Tatsache, daß ein

Buch zur Sammlung existierte, stimmen zu dieser Annahme.

Wenn ich nicht alle Glaspasten mit Lipperts Abgüssen identifizieren konnte, so ist wahrscheinlicher, daß ich etwas übersehen habe, als daß diese Stücke erst nach dem Erscheinen von Lipperts Supplement der Sammlung von Formen eingefügt wurden.

Die Mehrzahl der Rohlinge fehlt bei Lippert, was zu dem Eindruck paßt, daß die meisten von ihnen später als die geschliffenen Pasten in die Sammlung kamen. Sie können von verschiedenen Herstellern stammen, auch vom Sammler selbst angefertigt worden sein.

Die einzig mögliche Herkunft außer Lipperts Werkstatt wäre die von Tassie, der die Lippert'sche Daktyliothek für seine Sammlung überformt hat. G. Seidmann, die als Kennerin Tassie'scher Pasten gerne bereit war, die Würzburger Glaspasten anzusehen, konnte diese Möglichkeit jedoch ausschließen. Überdies spricht die Schärfe der von Lippert nach den Originalen abgeformten Abdrücke gegen eine Zwischenform.

Cades, der als Quelle einer Abdrucksammlung in dieser Größenordnung in Frage käme, scheidet aus: Viele der bei Lippert vorhandenen Stücke fehlen bei ihm. In einigen Fällen läßt sich nachweisen, daß die Glaspaste nicht auf eine Cades-Matrize zurückgeht (Nr. 150, 157, 378, 515).

Man kann die Frage stellen, aber nicht beantworten, ob der Grundstock der Sammlung etwa jene ›honesta copia‹ Lippert'scher Glaspasten war, die Johann Friedrich Christ (1700?-1756) nach eigenen Angaben besaß, die er durch selbstgefertigte Glaspasten ergänzte, die er sicher wie die Originale seiner Sammlung als Anschauungsmaterial in seinem Kolleg nutzte[118].

DER INHALT DER SAMMLUNG

Die Auswahl der Abdrücke entspricht dem Ziel aller kleinen und großen Daktyliotheken der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: einen möglichst vollständigen Überblick über die antiken Gegenstände zu geben. Da keine wesentlichen thematischen Lücken erkennbar sind, wurde die Sammlung offenbar so geteilt, daß zwei kleinere gleichartige Sammlungen, die alle Themen, wenn auch in geringerer Zahl, enthielten, entstanden. Erleichtert wurde eine solche Teilung vermutlich durch die damals noch vorhandene alte Ordnung der Sammlung, d.h. wohl der Lippert'schen. Sie läßt sich in der Vorstellung etwa nach Lipperts zweiter Auflage rekonstruieren: Das erste, mythologische Tausend enthält die Götter, beginnend mit Saturn und Jupiter, jeweils mit den zugehörigen Mythen, Attribut-Tieren und -Gegenständen. Hercules erhielt eine eigene Abteilung. »Die Sirenen, Minervens Eule, Harpyien, Sphinx, Chimära« beschließen den Band. Das zweite, historische Tausend beginnt mit »Einige(n) Helden, welche kurz vor oder nach dem Troianischen Krieg gelebet haben« wie Prometheus und anderen, die in die übrige Ordnung nicht paßten. Es folgen »Homerische Steine«, unterteilt in troianische und griechische Helden. Eine zweite Abteilung enthält »Berühmte Personen aus Asien und Africa, und vornehmlich aus Griechenland«, die dritte Abteilung ist »Römische Geschichte« überschrieben. Die vierte Abteilung schließt mit »Soldaten und andere Gebräuche, Spiele, und was die Künste und Handthierungen angehet; ingleichen Tiere, Symbola, Grillen und Gefäße.«

Da stets möglichst qualitätvolle Originale für die Abdrucksammlung ausgewählt wurden, weniger gute nur dann Aufnahme fanden, wenn sich ihr Gegenstand nicht in besserer Qualität nachweisen ließ, ergibt es sich, ohne daß der Auswahl ein stilkritisches Urteil zugrundeliegt, gleichsam von selbst, daß Abdrücke von Gemmen des 1. Jh. v. und des 1. Jh. n. Chr. überwiegen. Durchschnittsarbeiten der späteren Kaiserzeit, wie sie unter den erhaltenen Originalen die große Masse darstellen, sind nur in kleiner Zahl vertreten. Minoische und mykenische Gemmen kommen, wie zu erwarten, nicht vor. Erst Tassies Sammlung enthält, wie J. Boardman gezeigt hat, ein einziges Stück[119]. Da die Originalsammlungen jener Zeit in Italien entstanden, sind nur zwei phönikische, wenig klassisch-griechische, mehr hellenistische Gemmen vertreten, die alle wohl in der Antike nach Italien gekommen waren. Entsprechend größer ist die Zahl der etruskischen und italischen Gemmen.

Porträts

Die auffallend große Zahl von Porträtköpfen ist nicht zufällig. Ihrer Eigenart als persönliche Siegel oder persönliche Geschenke gemäß, sind Porträts auch innerhalb der antiken, besonders der hellenistischen und römischen Glyptik zahlreich. Verstärkend kam das Bestreben der Sammler des 16. bis 18. Jahrhunderts hinzu, möglichst viele aus der Literatur bekannte Männer und Frauen auf Münzen und Gemmen wiederzuentdecken. Hervorragendes Zeugnis dieser Bemühungen sind F. Orsinis ›Illustrium Imagines‹[120]. Einige dort publizierte Porträts sind hier in Glaspasten vertreten.

Der intensive Wunsch nach gesicherten Porträts

führte auch dazu, unbenannte Porträts auf antiken Gemmen mit Namensbeischriften zu versehen oder Porträts neu zu schneiden, sei es in Anlehnung an Münzbilder oder – seltener – an plastische Porträts, sei es in freier Erfindung. Die Sammlung bietet gute Beispiele für solche Veränderungen, Neu- und Nachschöpfungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie sind heute im Allgemeinen unschwer zu erkennen, galten aber im 18. Jahrhundert meist noch als antik.

Für den Archäologen von größerer Bedeutung sind die antiken Porträts der Sammlung, unter denen eine Reihe bedeutender, bisher nicht oder kaum bekannter Abdrücke von verschollenen Originalen zu finden sind.

Signierte Gemmen

Seit dem frühen 18. Jahrhundert galt ein besonderes Interesse der Sammler den Gemmen mit Meistersignaturen. Der Sammler der Glaspasten Krutzsch, bzw. sein Lieferant, stehen in ihrem Urteil, was die Echtheitsfrage angeht, auf einem ganz unkritischen Niveau, wie es – von wenigen Ausnahmen abgesehen – dem Wissensstand des 18. Jahrhunderts entspricht.

Einige Bemerkungen seien vorausgeschickt: Der früheste sichere Beleg für die richtige Deutung einer Künstlersignatur ist die Lesung und Interpretation der Eutyches-Inschrift durch Cyriacus von Ancona in einem Autograph vom Anfang des 15. Jahrhunderts (vgl. AGD. II Nr. 456). Komplizierter ist folgender Fall: »Iscadde un di che, andando Nicolao fuori di casa, vide uno fanciullo che avevea uno calcidonio al collo, dove era una figura di mano di Policreto, molto degna ...« berichtet Vespasiano da Bisticci (1421-1498) in der Vita des Niccolò Niccoli (ca. 1364-1437)[121]. S. Reinach hat erschlossen, daß die Zuschreibung des Chalcedon an Polyklet (›Policreto‹ ist offensichtliche Verschreibung) zu jenem Zeitpunkt nur durch eine auf dem Stein vorhandene Signatur ausgelöst worden sein konnte[122].

Ein Karneol mit der Signatur **ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ** und Darstellung des Diomedes beim Palladionraub befand sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Besitz des Florentiner Patriziers Andreini. Die Gemme wurde ihm mit anderen gestohlen, ist seither verschollen. Stosch publizierte sie nach einer Glaspaste in seinem Besitz, die auch Furtwängler zur Verfügung stand. Nach dem Verlust der Stoschischen Glaspasten existieren heute nur noch wenige Gipsabdrücke der Glaspaste. Ich gebe hier eine Aufnahme des Reinhardt-Abgusses in Bonn (Abb. 8). Die Gemme war schon, als Stoschs Glaspastenabdruck gemacht wurde, beschädigt. Das Bildfeld des Gipsabgusses mißt nur 1,45 x 1,15.[123]

Nach dem Zeugnis des Vespasiano da Bisticci war der Stein, den Niccoli am Hals des Knaben entdeckte, ein Chalcedon und zwar jener berühmte große Chalcedon (4,5 x 3,3) mit Darstellung des Palladion-raubenden Diomedes, ohne Signatur, der später in den Besitz Pauls II. und Lorenzo Medicis gelangte. Auch dieser Stein ist verschollen, doch sind Abdrücke mit der Besitzerinschrift des Lorenzo Medici erhalten (Abb. 9)[124]. Die Geschichte des kurz ›il calcedonio‹ genannten Steines ist so gut belegt, daß an der Identität mit dem Halsschmuck des Knaben nicht zu zweifeln ist. Eine Inschrift wird nie erwähnt.

Wie aber kam es zur Zuschreibung der Gemme an Polyklet? Mir scheint nur folgende Lösung des Problems möglich: der kleine signierte Karneol war schon im 15. Jahrhundert bekannt, Niccoli oder spätestens Vespasiano da Bisticci schrieben den Chalcedon mit gleicher Darstellung der gleichen Hand zu. Die Deutung der Inschrift des Karneols als Künstlersignatur war ausgelöst oder zumindest erleichtert durch die Identifizierung des Künstlers mit dem aus der Literatur bekannten Bildhauer. Unter dieser Voraussetzung kann das Zeugnis des Vespasiano weiterhin als einer der frühesten Belege für die Deutung einer Gemmeninschrift als Meistersignatur gelten.

Einzelne Signaturen wurden im 16. Jahrhundert als solche erkannt (z. B. hier Nr. 143, 145)[125].

Die erste wissenschaftliche Abhandlung über dieses Thema schrieb Baudelot de Dairval, Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une médaille d'or de la famille Cornuficia. Paris 1717. Die Schrift ist dem Duc de Chartres (dem Dauphin) gewidmet. Der hier interessierende erste Teil ist »A Monseigneur le Duc d'Orléans« adressiert und im April 1712 unterzeichnet[126]. Herzog Philipp II. von Orléans, ein außergewöhnlich sachkundiger Sammler, als der er ja auch Hombergs Versuche mit Glaspasten unterstützte, hatte den Anstoß zu der Abhandlung gegeben. Er hatte entdeckt, daß die Inschrift ›Solon‹ bei einem Gemmenporträt, nicht wie man bisher glaubte, dieses als den athenischen Gesetzgeber bezeichne, vielmehr den Namen des Gemmenschneiders bedeute; das Porträt stelle einen Römer, wahrscheinlich Maecenas dar[127]. Baudelot geht nun methodisch richtig so vor, daß er einerseits auf Gemmen mit der gleichen Signatur, andererseits auf das Porträt des gleichen Mannes mit der Signatur des Dioskurides hinweist (vgl. hierzu Nr. 153 u. 859).

In steigendem Maße interessierten sich Liebhaber und Sammler für signierte Gemmen. Der schon genannte Pietro Andrea Andreini brachte als erster eine Spezialsammlung signierter Gemmen zusammen. Sie seien hier mit den heutigen Aufbewahrungsorten in

der Reihenfolge aufgeführt, in der A. F. Gori sie 1727 nennt[128].

1. Aquamarin, Florenz. Männlicher Porträtkopf. **ΑΓΑΘΟΠΟVC ЄΠΟΙЄΙ**
De la Chausse, Museum Romanum 1. Aufl. 1690 (? mir nicht zugänglich), 3. Aufl. 1747, I 17 Taf. 21 (ohne Inschrift, vgl. hier Nr. 300). Rossi-Maffei I 9 Taf. 6 (als Besitz Sabbatinis, Inschrift ungenau). Stosch Taf. 5 (Besitz Andreinis). Köhler 176. Brunn 470. Furtwängler, Künstlerinschriften 203f. Vollenweider, Steinschneidekunst 26 Anm. 1; 77f. Anm. 70 Taf. 90,1.2; dies., Porträtgemmen 153 Taf. 112, 1–3. Zazoff, Gnomon 41, 1969, 200. Richter, EG. I Nr. 685. Zazoff, SF. 42. Zazoff, HdArch. 318 Anm. 79 Taf. 93,3.
2. Glaspaste Florenz, Mus. Arch. Muse. **ONHCAC ЄΠΟΙЄΙ**
Agostini, Gemme antiche figurate I (1657) 63-65 Taf. 10. Rossi-Maffei II 106 Taf. 50. Stosch Taf. 45. Köhler 190. Stephani bei Köhler 352 (gegen Köhler: nicht nur das Bild, auch die Inschrift ist antik). Brunn 519f. Furtwängler, Künstlerinschriften 204f. Furtwängler, AG I Taf. 35,23. Lippold Taf. 59,2. Richter, EG. I Nr. 544. Zazoff, HdArch. 206 Anm. 80 Taf. 53,6.
3. Karneol, Florenz. Mus. Arch. Kopf des unbärtigen Herakles mit Lorbeerkranz. **ONHCAC**
Stosch Taf. 46. Köhler 186. Brunn 520f. Furtwängler, Künstlerinschriften 205. Furtwängler, AG. I Taf. 35, 36. Richter, EG. I Nr. 602. Vollenweider, Porträtgemmen 128 Anm. 37. Zazoff, HdArch. 206 Anm. 81 Taf. 53,7.
4. Amethyst, Florenz, von Teukros signiert: hier Nr. 157.
5. Sardonyxkameo, weiß auf braun, Florenz, Mus. Arch. Amor auf einem Löwen reitend. **ΠΡΩΤΑΡΧΟϹ ЄΠΟΙЄΙ**
Rossi-Maffei III 25 Taf. 12. Stosch Taf. 53 (die Inschrift **ΠΛΩΤΑΡΧΟϹ** gelesen, vgl. Reinach 176). Köhler 206f. (eine der fünf von ihm als echt anerkannten Signaturen, s. u. 26f.). Brunn 523. Furtwängler, Künstlerinschriften 210. Vollenweider, Steinschneidekunst 23 mit Anm. 3 Taf. 12,2. Richter, EG. I Nr. 593.
6. Blauer Beryll, London, signiert von Gnaios: hier Nr. 148.
7. Karneol, verschollen. Diomedes, das Palladion raubend. **ΠΟΛΥΚΛЄΙΤΟΥ**
Schon 1724 verschollen. Alle Publikationen gehen auf die Glaspaste Stosch zurück: Stosch Taf. 54. Winckelmann cl. 3,321 (hier Abb. 8). Bracci II Taf. 96. Raspe-Tassie Nr. 9389. Köhler 169. Brunn II 578. Furtwängler, Künstlerinschr. 235f. Taf. 26, 28 (nach Glaspaste Stosch). Vollenweider, Steinschneidekunst 51 Anm. 24. Richter, EG. II Nr. 688 (Abb. Reproduktion nach Furtwängler). Zazoff, HdArch. 320 Taf. 94,2 (Reproduktion, nach Furtwängler?). S. o. 24.
8. »Caput ignoti Senis barbati, Solonis opus, cujus Gemmae ne ullum quidem ectypum nunc superest; quae hactenus inedita est.« (Gori)
Vielleicht der Karneol Berlin Nr. 9149. Winckelmann cl. 2, 1691 (hier Abb. 10 nach dem Reinhardt-Abguß, in Bonn als cl. 2, 1692 eingeklebt. Bild 1,55 x 1,12, Bildgrund konkav). Köhler 138 (Bild antik, Inschrift modern). Brunn 530f. Furtwängler, Künstlerinschriften 180 (modern).
9. Karneol, verschollen. Stehender Apollon mit Kithara. **ΚΛЄΩΝΟϹ**
Gori, Inscr. Ant. Etr. Taf. 1,2 (Ex Carneola Cimelii Andreini) Bracci I Taf. 47 (nach Abdruck Goris). Köhler 100f. Brunn 618. Furtwängler, AG. II 275f. mit Abb. nach Bracci. Richter, EG. II Nr. 678 (nach Bracci). Krug, Städel Jahrbuch 6, 1977, 20 Anm. 4. Zazoff, HdArch. 320 Anm. 91 Taf. 93,9 (nach Bracci).
10. Karneol, verschollen. Minervabüste. **ΑΝΤΙΟ-ΧΟΥ**
Gori, Inscr. Ant. Etr. Taf. 1,4 (nach Abdruck; hier Abb. 11). Bracci I Taf. 21 »Ex ectypis musei Antonii Franc. Gori«. Köhler 99. Brunn 601. Glaspaste Stosch: Winckelmann cl. 2,188 die dort vorsichtig geäußerte Vermutung, daß diese Paste von dem Karneol der Sammlung Andreini abgeformt wurde, darf man für mehr als wahrscheinlich halten (hier Abb. 12 nach dem Reinhardt-Abguß, Bonn; Bild 1,58 x 1,29, Bildgrund konkav, der erste Buchstabe der Inschrift fehlt mit dem entsprechenden Stück des Gemmenrandes).
11. Material unbekannt, verschollen. Leierspielende Muse. **ΚΡΟΝΙΟϹ ЄΠ**
Den einzigen existierenden Abdruck, berichtet Gori, habe Andreini vor fünfzig Jahren bei einem Gemmenschneider mit dem Beinamen ›Il Borgognone‹ in den Werkstätten des Museum Mediceum gefunden. Gori, Insc. Ant. Etr. Taf. 1,1 (hier Abb. 13). Bracci II Taf. 56 »Ex ectypis musei Ant. Franc. Gori«. Köhler 99. Brunn 567f. (weist darauf hin, daß Andreini nicht die Gemme, sondern nur einen Abdruck besaß). Furtwängler, Künstlerinschriften 278. S. u. 29.

Die heute im Original bzw. Abdruck überprüfbaren Stücke 1-7 sind antik. Nr. 8 war modern, wenn Andreinis Gemme mit dem Karneol in Berlin identisch ist. Daß Bracci Nr. 9-11 dem Flavio Sirleti (gest. 1737) zuweist, ist ohne Bedeutung. Seine Aussage

beruht nicht auf Tatsachenkenntnis, sondern auf seinem prima-vista-Eindruck (II 13), den er um so lieber äußert, als er Gori einen Hieb versetzen kann[129]. Von Nr. 9 existiert kein Abdruck, es ist möglich, daß die Gemme, wie Furtwängler annimmt, antik war, in den Stichen stark umstilisiert wurde. Nr. 10 halte ich aufgrund des Abdrucks für antik. Die Inschrift ist in schönen, sicheren, aber nicht ganz genau gleichhohen Buchstaben mit Rundperlenden geschrieben. Die Buchstaben sind größer als bei Signaturen mit Rundperlenden. Antiochos ist wahrscheinlich der Besitzername. Nr. 11 mit der Signatur des aus Plinius, nat. hist 37,8, bekannten Kronios war nicht antik, wenn die Signatur tatsächlich mit einem Punkt hinter dem Pi abgekürzt war, wie auf der Zeichnung bei Gori. Auf Braccis, offenbar von Gori unabhängigem Stich (Joan. Casanova del. P. A. Pazzi sc.) endet sie am unteren Rand der Gemme, was auch die Möglichkeit offenläßt, daß der Rest abgeschliffen oder von einer Fassung verdeckt war. Daß die Muse den gleichen Typus wiedergibt wie die des Onesas Nr. 2, ist kein Argument gegen die Echtheit. War die Signatur gefälscht und der Abdruck von Andreini fünfzig Jahre vor Goris Publikation, also um 1677, erworben worden, dann gehörte sie zu den frühesten Fälschungen von Signaturen.

Als Gori diese Liste veröffentlichte (1727), befanden sich nur noch Nr. 1-4 in Andreinis Besitz. Nr. 4-11 waren durch einen Diebstahl abhanden gekommen. Nr. 4 hatte Andreas Fountaine ›Eques Auratus Anglus‹ erworben, jedoch nach Kenntnis der Sachlage dem Besitzer zurückerstattet unter der Bedingung, daß die Gemme nach Andreinis Tod dem Herzog von Etrurien gehören solle; was offenbar auch geschah, obgleich der Herzog Andreini von der Auflage befreit hatte. Nr. 5 war über Zwischenstationen schon in die herzogliche Sammlung gekommen. Nr. 6 hatte Andreini seinem Freunde Leo Strozzi geschenkt, der ihn mehrfach darum gebeten hatte; zu seinem Bedauern, wie Gori mitteilt, da jener bald darauf gestorben sei. Nr. 7-11 waren verschollen.

Wenn es Andreini gelang, so viele antike Signaturen zu sammeln, so verdankte er dies wohl weniger seinem sicheren Urteil als der Tatsache, daß es zu Anfang des 18. Jahrhunderts noch sehr wenige falsche Signaturen gab.

Als Philipp von Stosch 1724 die »Gemmae antiquae caelatae scalptorum nominibus insignitae / Pierres antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms« herausgab, war es sein Ziel, nur sicher antike Gemmen aufzunehmen. Er erwähnt am Ende der Einleitung, daß zu seiner Zeit Namen antiker Gemmenschneider auf antike Gemmen geschnitten worden seien, um deren Preis zu erhöhen. Viele Gemmen, die er für derart verfälscht erkannte, habe er ausgeschieden[130]. Es ist Stosch, gemessen am heutigen Kenntnisstand, nicht gelungen, alle unechten Signaturen auszuscheiden[131]. Stoschs Werk übertrifft jedoch in der Genauigkeit der Wiedergabe, der exakten Angabe des Erhaltenen alle früheren und späteren Stichpublikationen von Gemmen. Auch sein Urteil über antik oder nicht antik war bedeutend sicherer als das der meisten Zeitgenossen. Seine Sammlung von 3444 Gemmen enthielt weniger als 600 Stücke, die er nicht als modern erkannt hatte[132]. Man vergleiche das mit der Menge nachantiker Gemmen, die nach Ausweis von Lipperts Daktyliotheken landläufig als antik galten. Zu den signierten Gemmen zwei Beispiele aus dem hier Vorhandenen: Die Karpou-Gemme mit Herakles und Deianeira war Stosch sicher ebenso früh bekannt wie die übrigen Florentiner Gemmen (Nr. 866), er besaß einen Glasabdruck von ihr, hat sie aber nicht in die Gemmae antiquae caelatae aufgenommen. Die nicht antike Pamphilosgemme kam ohne Stoschs Wissen in das Buch (Nr. 870). Der Karneol mit dem Teukrou-Satyr (Nr. 877) befand sich einst in Stoschs Besitz, er behielt einen Glasabdruck. Da jedoch der Zeitpunkt der Erwerbung nicht bekannt ist, wissen wir nicht sicher, ob Stosch ihn als nachantik erkannt hatte[133].

Domenico A. Bracci, dessen Prachtwerk »Commentaria de antiquis scalptoribus qui sua nomina inciderunt in gemmis et cammeis / Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei« in zwei Bänden 1784 und 1786 erschien, bewies weit geringere Urteilsfähigkeit[134].

In etwa die gleichen Steinschneidernamen und Gemmen wie bei Bracci finden sich bei Lippert und noch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts bei Cades, der eine eigene Serie »Gemme antiche con i nomi degli incisori« mit 135 Abgüssen herausgab[135].

Inzwischen war jedoch Archäologen und Sammlern bewußt, daß es zwischen Antikem und Modernem schärfer zu scheiden galt. Die erste archäologische Abhandlung, die es unternahm, das Material zu sichten, schoß allerdings weit übers Ziel. H. K. E. Köhlers (1765-1838) im wesentlichen 1833 geschriebene ›Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler‹ erschien 1851 im dritten Band seiner von L. Stephani herausgegebenen Gesammelten Schriften. Köhler erkannte nur fünf Signaturen als antik an. Leider entsprach seine Abhandlung schon zum Zeitpunkt des Erscheinens nicht den Anforderungen, die man an eine wissenschaftliche Arbeit stellen konnte. Als Einleitung ist der Abhandlung ein zuvor veröffentlichter Artikel

»in erweiterter Gestalt« vorangestellt[136]. Dort wird die Apollonios-Gemme (Nr. 143) als verdächtig bezeichnet und die Vermutung geäußert, die Epitynchanos-Signatur (Nr. 4) sei auf Veranlassung Orsinis eingeschnitten worden, während beide im Hauptteil zu den echten Signaturen zählen[137]. Als Begründung seines Urteils genügen Köhler häufig vorgefaßte Meinungen, wie die, daß echte Signaturen keine Rundperlvertiefungen an den Hastenenden hätten oder daß Signaturen auf Kameen einer bestimmten Größe in Relief geschnitten sein müßten[138].

Ganz unsicher ist Köhlers stilistisches Urteil. Er hält zum Beispiel die Caekas-Gemme (Nr. 863) für antik, ebenso die Karpos- und Alphaeos-Steine (Nr. 866 u. 862), den Herculeskopf (o. 25 zu Nr. 8), an denen nur die Inschriften modern sein sollen. Die Io des Dioskurides setzt er in klassisch-griechische Zeit, weshalb natürlich die Dioskurides-Signatur, nach welcher sie »in die Zeiten des Verfalles der Kunst unter Augustus« gehören würde, für falsch erklärt wird[139]. Auch den Herakleskopf des Gnaios (Nr. 148) und den Apollonkopf des Hyllos aus dem Besitz des Lorenzo Medici, den er in Petersburg im Original studieren konnte, hielt er für griechisch[140]. Der Theseus des Philemon scheint ihm »zu schwerfällig und zu dick«, der Stein nicht schön genug, als daß er antik sein könne[141]. Der Aquamarin des Agathopous ist nicht rein genug, die Ausführung hart und trocken, weshalb er keinem »vorzüglichen Meister des Alterthums« zugeschrieben werden darf[142]. Köhler erkennt zwar keine Signatur des Dioskurides als echt an, glaubt aber doch zu wissen, wie dieser gearbeitet haben müsse und lehnt daher den Mercur (Nr. 145) als seiner unwürdig ab. Die Signatur des Phrygillos könne nicht antik sein, weil es keine klassisch-griechischen Meistersignaturen gebe. Der Kameo des Rufus in Leningrad sei modern, weil der Stein ein ›abendländischer Onyx‹ sei[143]. Er mißversteht eine Anmerkung Braccis, so als habe dieser die Felix-Gemme dem Flavio Sirleti zugeschrieben und folgt ihm ohne weitere Prüfung[144]. Die genannten Beispiele für Köhlers Arbeitsweise ließen sich um ein Vielfaches vermehren. Am leichtfertigsten und häufigsten aber sind Entscheidungen, die sich auf Vorurteile gegen Personen gründen. Köhler unterstellt Andreini, er habe die Signaturen der von ihm gesammelten Gemmen fälschen lassen. Seine Besessenheit von dieser durch nichts begründeten Annahme gipfelt in dem absurden Satz: »Der Herakles Kopf des vorgeblichen Gnäos (hier Nr. 148) konnte folglich aus keiner verdächtiger(en) Quelle herrühren, als aus der Sammlung Andreini, und es leidet keinen Zweifel, dass, hätte sie ihre Aufschrift nicht über hundert Jahre vor Andreini bekommen (sc. nach Köhlers Meinung), er gerade der Mann gewesen sein würde, der am wenigsten gezaudert hätte, sie damit zu versehen.«[145] Ebenso wiederholt Köhler immer wieder, Stosch habe Signaturen für die Publikation in seinen Gemmae antiquae caelatae fälschen lassen, um sich persönlich zu bereichern, ohne je einen Beweis für seine Verdächtigungen anzuführen. »Auch nicht für ein einziges Stück läßt sich dies auch nur wahrscheinlich machen.«[146]

Schon zu Winckelmanns Zeit hatte der um die Erforschung der Technik des Gemmenschneidens so verdiente Lorenz Natter nicht von den signierten Gemmen der Gemmae antiquae caelatae, sondern von der Gemmensammlung Stosch das Gerücht ausgestreut, »daß wenigstens die Hälfte der beschriebenen Steine (sc. der Description) neu, und größtentheils von ihm selbst gearbeitet sei.« Winckelmann tritt dem in dem Entwurf eines Sendschreibens an Lippert mit Entschiedenheit entgegen und deutet an, daß Natter sich für eine persönliche Kränkung rächt[147]. Es störte Natter offenbar nicht, daß er sich mit dieser Behauptung ein geradezu riesenhaftes Œuvre zuschrieb[148]. Der wahre Kern des Gerüchtes ist vielleicht die Tatsache, daß Stosch nicht jedem Sammlerneuling seine in langen Jahren erworbene Erfahrung mitteilte und den Anfänger gleichsam jene Erwerbungen machen ließ, die er verdiente. Winckelmann räumt an der gleichen Stelle ein: »Unglaublich aber scheinet mir nicht, daß Herr von Stosch von Herrn Natter Copien alter Steine hat machen lassen, und, wenn dieselben gerathen, es einigen jungen Anfängern in der Liebhaberei dieser Art zweideutig gelassen, ob es alte oder neue Arbeiten sind; denn einige Reisende von jenseits der Alpen, die als Kenner in Italien, ehe sie gelernet, erscheinen wollen, bleiben nicht unbillig ihrer Kenntnis überlassen. Es ist mir aber dergleichen nichts bekannt, und würde allezeit eher zu verzeihen sein, als die Namen griechischer Künstler, welche noch jezo lebende Künstler auf ihre eigene oder auf andere geschnittene Steine gesezt haben.«[149] Es liegt in der Natur der Sache, daß sich hierüber keine absolute Klarheit mehr gewinnen läßt. Jedoch, so erheblich es für die Beurteilung der Person Stoschs wäre, zu wissen, ob er Pseudokenner ihrer Unwissenheit überließ, etwa sogar täuschte, schlimmstenfalls sich selbst hierbei bereicherte, so unerheblich ist es für die Kritik seiner Publikation und Gemmensammlung.[150] Die Frage, ob ein Stück antik oder nicht antik ist, läßt sich nie aufgrund der moralischen Qualitäten des Besitzers oder Händlers, sondern ausschließlich durch sachgerechte Beurteilung des Gegenstandes entscheiden. Im Falle Stoschs

beweisen seine Gemmae antiquae caelatae und seine Sammlung, daß er jedenfalls in eigener Sache nichtantike Gemmen nach bestem Wissen ausschied und daß er hierin seiner Zeit weit voraus war.

Was Köhler den längst verstorbenen Andreini und Stosch unterstellt, war zu Anfang des 19. Jahrhunderts tatsächlich geschehen, als für die Sammlung des Fürsten Poniatowski große Mengen von Gemmen mit Künstlerinschriften hergestellt wurden. Merkwürdigerweise erwähnt Köhler diese Fälschungen mit keinem Wort, obgleich sie von Raoul Rochette 1831 und von Tölken 1832 in wissenschaftlichen Zeitschriften aufgedeckt worden waren[151]. Angesichts der ungenauen, leichtfertigen und unsachlichen Arbeit Köhlers meint Furtwängler zu Recht: »Er hätte eine Probe seiner Kritik zeigen sollen durch Herausgabe eines kritischen Kataloges einer Sammlung, etwa der Petersburger. Statt ein Werk von dauerndem Werte dieser Art zu geben, hat er eine Menge unbewiesener Verdächtigungen in die Welt geschleudert; ...«[152]

L. Stephani stellte bei der Herausgabe von Köhlers Schriften und in einer eigenen Abhandlung einige offensichtliche Irrtümer Köhlers richtig, folgt ihm aber in der Hauptsache[153]. Ein heftiger Sonderstreit entspann sich um die Echtheit der signierten Gemmen in Berlin, für die E. H. Tölken mit guten Gründen, wenn auch mit weniger Gelehrsamkeit und dialektischer Brillanz als sein Gegner Stephani eintrat[154]. H. Brunn unterzog im dritten Band seiner Geschichte der griechischen Künstler alle zu den einzelnen signierten Gemmen geäußerten Argumente einer gründlichen Prüfung und schuf eine nicht mehr durch Vorurteile und Flüchtigkeiten getrübte Basis für die Beschäftigung mit diesen Gemmen. Was Köhler allenfalls richtig gesehen hat, läßt sich erst anhand dieser Überprüfung durch Brunn erkennen. Brunn urteilte nur nach Abdrücken, konnte zuweilen, wenn auch diese fehlten, nur referieren und war sich bewußt, daß weitere Detailuntersuchungen erforderlich sein würden[155]. A. Furtwängler hat diese dann in seinen »Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften« vorgelegt. In der Methode noch heute vorbildlich, untersuchte er Stein für Stein. Er ging von den Originalen aus oder, wo diese nicht erreichbar waren, von guten Abdrücken, gestützt auf eine solide Kenntnis des antiken Gemmenstiles und seiner Entwicklung, die er sich bei der Bearbeitung der Berliner Gemmensammlung und bei der Durchsicht anderer Sammlungen erworben hatte.

Sichere Anhaltspunkte bieten Signaturen, die, wenn auch selten, durch Grabungsfund belegt sind, wie für Dexamenos, Perga(mos) und neuerdings Hyllos[156] oder solche, die durch ihre frühe Erwähnung als echt gesichert sind. So ist die Gemme des Euodos als Besitz Karls des Großen erwiesen (Nr. 146); sind der Apollo des Hyllos, die Gemmen des Eutyches und Felix[157], der Kameo des Sostratos (Nr. 16) im 15. Jahrhundert belegt; der Herakles mit Kerberos[158] und ein Mercur (Nr. 145) des Dioskurides, der Herkuleskopf des Gnaios (Nr. 148), die Kameen des Epitynchanos (Nr. 4) und Tryphon[159], die Artemis des Apollonios (Nr. 143), der Diomedes des Solon (Nr. 154), ein Amor des Aulos[160] seit dem 16. Jahrhundert bekannt. Im 17. Jahrhundert, als noch keine Signaturen in der Art der Dioskurides-Werkstatt gefälscht wurden (s. u. 29), waren bekannt das Männerporträt des Agathopous[161], die Muse des Onesas[162], die Medusa des Sosos (?) (Nr. 155), der Achill des Pamphilos[163], die Minerva des Aspasios[164], der Kameo des Herophilos[165].

Ein Nachteil der Studien Furtwänglers ist, daß seiner Argumentation nur folgen kann, wer ebenfalls die Originale oder Abdrücke zur Hand nimmt; die 1 : 1-Abbildungen seiner Tafeln reichen hierfür nicht aus. Vergrößerte Abbildungen hat G. M. A. Richter vorgelegt, erweitert um inzwischen hinzugekommene Gemmen bzw. um solche, die sie anders als Furtwängler für antik hält.[166] J. Boardman hat die signierten und zuweisbaren Werke griechischer Gemmenschneider von der archaischen Zeit bis zu dem neuen Marc-Anton-Porträt des Gnaios von Grund auf neu und zuverlässig behandelt und um bisher unbekannte Stücke bereichert.[167] M. L. Vollenweider hat mit ihrem Werk »Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit« durch die Publikation vorzüglicher Neuaufnahmen, Vermehrung des Materials und die zusammenhängende Betrachtung eine neue Ausgangsbasis für den genannten Zeitraum geschaffen. Ihre Untersuchungen wurden in Zustimmung und Widerspruch inzwischen schon verschiedentlich weitergeführt[168]. Zuletzt hat P. Zazoff die signierenden Meister in HdArch. besprochen[169]. Die bedeutendste seither bekanntgemachte Neuentdeckung ist ein von G. Dembski publizierter signierter Skarabäoid des Phrygillos[170].

Dem Umstand, daß die Glaspastensammlung vor der kritischen Scheidung echter und unechter Signaturen angelegt wurde, ist zu verdanken, daß sie auch ein Fragment des bei Plinius genannten Apollonides bewahrt, das m. E. zu Unrecht für nicht antik gehalten wurde (Nr. 142). Einige – z. T. mangels guter Abbildungen – lange aus der Diskussion ausgeklammerte Stücke können neu vorgestellt werden. Der verschollene Diomedes des Solon ist in zwei sehr guten Abdrücken vertreten (Nr. 154).

Kopien und Fälschungen von Signaturen

Die frühesten Nachahmungen antiker Künstlersignaturen, die als solche verstanden wurden, finden sich auf Kopien der Cicero-Gemme des Dioskurides aus dem 17. Jahrhundert (Nr. 859). Da Dioskurides als Gemmenschneider aus der Literatur bekannt war, lag die Deutung der Inschrift auf der Hand. Bei gleichzeitigen Kopien der Cicerogemme des Solon verstand man, wie erwähnt (s. o. 24), die Inschrift als Namen des Dargestellten. Als solche beabsichtigte Fälschungen von Signaturen sind aus dem 17. Jahrhundert kaum bekannt. Ein Beispiel war vielleicht die Kronios-Muse, von der leider keine Abdrücke existieren (s. o. 25 f.).

War die Signatur tatsächlich abgekürzt und nicht etwa durch eine Fassung verdeckt, wie bei dem gleich zu nennenden Fall, dann ließe sich die Genese der Fälschung so nachvollziehen: Das Bild wurde nach der Muse des Onesas kopiert, der Name des aus Plinius bekannten Gemmenschneiders dazugesetzt. Die Abkürzung ΕΠ für ΕΠΟΙΕΙ hielt man guten Glaubens für antik, weil man sie auf der Gemme des Eutyches las: Sie war in der Sammlung Salviati-Colonna in Rom so gefaßt, daß die letzten vier Buchstaben verdeckt waren[171]. Nach Ausweis der Stiche war die Kronios-Inschrift mit verhältnismäßig großen Buchstaben, ohne Rundperlenden, geschnitten; das wäre charakteristisch für eine frühe gefälschte Signatur – allerdings auch, im Falle der Echtheit, für eine hellenistische.

Ein Beispiel für den Stil der Inschriften auf frühen Fälschungen ist die Karpos-Gemme, hier Nr. 866, die spätestens zu Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sein muß. Auch hier lassen sich die antiken Vorbilder für Bild (Nr. 231) und Inschrift benennen (vgl. auch Nr. 861, 870, 874).

Unter den nicht-antiken Inschriften, die im 18. Jahrhundert als Künstlersignaturen galten, ist zu scheiden zwischen:

1. Inschriften, die im 16. oder 17. Jahrhundert angebracht wurden, um den Dargestellten zu bezeichnen. Als Beispiel sei die Hellen-Gemme genannt: Bild und Inschrift entstanden im 16. Jahrhundert; das Brustbild eines Jünglings sollte Hellen, den Stammvater der Hellenen darstellen. Stosch deutete die Inschrift als Künstlersignatur[172].

2. Inschriften, die ganz selten schon im 17. (s. u. 113), meist im 18. Jahrhundert eingeschnitten wurden, um den Namen des Künstlers zu bezeichnen. Bekannt ist Natters Selbstzeugnis, daß er auf Bestellung Odams eine antike Venus aus dem Besitz Vettoris als Danae kopierte und mit der Signatur des Aulos versah. Die jetzt verschollene Gemme entstand 1735 in Rom[173]. Natter gibt zu, daß er solche Auftragsarbeiten auch weiterhin ausführe, nie aber habe er eine solche Gemme als antik verkauft[174]. Es ist leicht einzusehen, daß auch bei absoluter Ehrlichkeit des herstellenden Künstlers eine solche Gemme in der zweiten oder dritten Hand zu Täuschung führen kann; jedenfalls solange Stil und Motiv mit den Vorstellungen der Zeitgenossen von antiker Form übereinstimmen. Heute würde eine solche Umbildung eines Gemmenschneiders des 18. Jahrhunderts schwerlich in den Verdacht kommen, antik zu sein.

Zwar darf man nicht jedes Gerücht für bare Münze nehmen, das ein damaliger Künstler, Sammler oder Händler über den anderen ausstreute. »Allein es versteht sich, daß der kleine Schritt zum absichtlichen Betrug von vielen und gar oft gemacht worden ist.«[175] Natter erwähnt an der gleichen Stelle eine Kopie der Medusa Strozzi von C. Costanzi mit Kopie der Signatur, deren Buchstaben er übrigens schlecht nachgeahmt findet[176], und eine Kopie des Herakles des Gnaios in Dresden vom gleichen Künstler. Die Kopie eines Mercur des Dioskurides schreibt Vollenweider Pichler (wohl Giovanni) zu[177]. Solche Kopien berühmter Stücke waren sicher nicht als Fälschungen gedacht, konnten auch nicht dazu werden, da ja die Originale bekannt waren. Sie entstanden vielmehr aus dem Wunsch der Auftraggeber, ein Meisterwerk, dessen Original sie nicht besitzen konnten, zumindest in einer möglichst guten Kopie ihrer Sammlung einzufügen.

Inschriften des 16. und 17. Jahrhunderts sind fast immer leicht als nachantik zu erkennen. Die vorliegende Sammlung bietet mehrere Beispiele dieser Art (z. B. Nr. 863, 925). Auch die Handschrift geringerer Künstler des 18. Jahrhunderts ist unverkennbar, zumal oft zusätzliche Fehler unterlaufen (z. B. hier Nr. 168, 233, 290, 475, 542, 864, 865-869, 872).

Die besten Gemmenschneider des 18. Jahrhunderts, insbesondere seiner ersten Hälfte, aber studierten die antiken Meistergemmen genau, kopierten sie und ihre Inschriften, um zu beweisen, daß sie jenen Meistern, an denen sie immer wieder von den Zeitgenossen gemessen wurden, ebenbürtig seien. Natter wies kopierend nach, daß in der Antike die gleichen Werkzeuge benutzt wurden, wie zu seiner Zeit[178]. Als vorbildliche Signaturen galten die des Dioskurides und seiner Werkstatt, die sich durch sehr kleine, regelmäßige Buchstaben mit Rundperlenden auszeichnen. Gemmenschneider wie Natter, die Pichler, besonders Giovanni, F. Sirleti, Costanzi, Marchant schrieben ihre eigenen Signaturen, oft in graezisierter Form in dieser Art[179]. Nur Kopien antiker Signa-

turen von solchen erstklassigen Künstlern können den Vorbildern täuschend ähnlich sein. Sie sind leicht als modern erkennbar, wenn sie zu Gemmenbildern von unantikem Typus gesetzt sind[180], ebenso wenn die kopierte antike Gemme erhalten ist. Problematisch können Fälle sein, in denen die Signatur einer antiken Gemme zugefügt wurde, wie es für den Kameo Wallmoden überliefert ist (Nr. 3). In der Regel sind es die bekannten, großen Gemmenschneidernamen, die kopiert werden, so daß die Möglichkeit besteht, die Frage durch Stilvergleich mit ihren gesicherten Werken zu lösen. Phantastische Gemmenschneidernamen, wie sie vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfunden wurden, stehen längst nicht mehr zur Diskussion[181]. Ein schwieriger Fall wäre die sehr gute Kopie eines nicht erhaltenen antiken Vorbildes. In der vorliegenden Sammlung gibt es kein Beispiel dieser Art. Die Zahl der wirklichen Problemstücke ist jedenfalls verhältnismäßig klein. Auch sie wird sich eines Tages verringern oder auflösen lassen, wenn die Möglichkeit der ›Gegenprobe‹ anhand der Œuvre-Kataloge der Gemmenschneider des 18. Jahrhunderts möglich sein wird[182].

Zu diesem Katalog

Zur Erschließung der Glaspasten für den Benutzer war zunächst eine Trennung des Antiken vom Nachantiken erforderlich. Entsprechend dem allgemein hohen Qualitätsniveau der Sammlung sind unter den modernen Stücken flüchtige Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie im Gemmenbestand alter Sammlungen häufig vorkommen, selten. Solche Gemmen lassen sich an immer wiederkehrenden Stil- und Formmerkmalen bei einiger Übung gut erkennen[183].

Die übrigen nachantiken Gemmenoriginale waren wie die antiken gute, ja sehr gute Einzelstücke. Selten sind es schon vom Motiv her offensichtlich nachantike Bilder, die meisten galten offenbar einst als antik. Hier mußte jeder Fall einzeln durch Stil- und Motivvergleich, Beachtung der Antiquaria, womöglich Feststellung der antiken Vorbilder, geklärt werden. Es kann als Regel gelten, daß eine einigermaßen ernstzunehmende Nachahmung einer antiken Gemme ein antikes Vorbild haben muß. Nicht immer war dies eine Gemme, häufig eine Münze, seltener eine Plastik oder ein Wandgemälde. Nach meinen Erfahrungen erweist sich die zuerst von Furtwängler in Antike Gemmen, von späteren Gemmenforschern meist in Katalogen dargelegte kritische Basis als weitgehend tragfähig. Fälle, in denen ein von Furtwängler für antik gehaltenes Stück heute als modern[184] oder ein von Dalton für modern gehaltenes heute als antik[185] gelten muß, sind sehr selten. In archäologischen Gemmenkatalogen der letzten 30 Jahre sind nach meiner Schätzung nicht mehr als drei bis fünf von tausend moderne Gemmen unter die antiken geraten, wobei es sich in der Regel um flüchtige Gemmen der obengenannten Art, selten um gute Stücke handelt[186]. Nur gelegentlich kommt es vor, daß eine antike Gemme für modern erklärt wird[187].

Die Lösung problematischer Fälle wird einstweilen durch die Tatsache erschwert, daß noch zu wenige Sammlungen nachantiker Glyptik publiziert sind; von großen Sammlungen nur die Gemmen des British Museum durch Dalton und die Kameen des Kunsthistorischen Museums in Wien durch Kris.

Ich habe die Gemmen in große Stilgruppen geordnet, wie es sich in den Katalogen der letzten Jahre bewährt hat. Zu enge stilistische Untergliederung habe ich vermieden, weil sie nach meinen eigenen Erfahrungen die Benutzung eines Kataloges erschwert. Innerhalb der Stilgruppen sind die Gemmen in der üblichen Weise nach Sachen geordnet, wobei ich die Untergruppen alphabetisch reihe (z. B. Götter, Heroen), sofern kein übergeordnetes Prinzip (z. B. Mythenkreise, Chronologie der Porträts) Vorrang hat.

Die Identifizierung der den Glaspasten zugrundeliegenden Originale erfolgte anhand des publizierten Materials und der Abdrucksammlungen, vor allem der Stosch-Gemmen, von Lippert und Cades[188], womöglich anhand des Textes von Raspe zur Tassie'schen Sammlung. Reisen zu allen in Frage kommenden Sammlungen, die im Rahmen des Beabsichtigten einen unverhältnismäßig hohen Aufwand erfordert hätten, waren mir nicht möglich. Für die Mitteilung von Aufbewahrungsorten hier als ›verschollen‹ bezeichneter Gemmen wäre ich, bzw. das Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, sehr verbunden.

Danken möchte ich an erster Stelle E. Simon, die mir diese schöne Aufgabe übertrug und die Arbeit in ihrem Verlauf und nach Lektüre des Manuskriptes durch viele wertvolle Hinweise gefördert hat. Wichtige Bemerkungen zu den hellenistischen Porträts verdanke ich H. Kyrieleis, zu den römischen, speziell den antoninischen Porträts, K. Fittchen. C. Boehringer hat mir die Durchsicht der Göttinger Abgußsammlungen in selbstloser Hilfsbereitschaft erleichtert. Die Identifizierung der meisten Florentiner Gemmen hat O. Paoletti liebenswürdigerweise geduldig überprüft. Es sind alle jene Fälle, in denen ich dank seiner Mitteilung Inventarnummern geben kann. K. Müller hat, indem er mir seine Sammlung von Originalen und Abdrücken zugänglich machte und Leihgaben

aus seiner Bibliothek zur Verfügung stellte, diese Arbeit sehr gefördert. Für Hinweise in der Sache, Hinweise auf Publikationen oder Hilfe bei der Beschaffung von Photographien und schwer zugänglicher Literatur danke ich: J. Boardman, H. Cahn, A.B. Chadour, B. Deneke, S.-G. Gröschel, Chr. Grunwald, M. Henig, G. Heres, N. Himmelmann, R. Joppien, R. Kahsnitz, B. Klesse, O. Neverov, M. Pape, G. Platz-Horster, H. Prückner, A. von Saldern, D. Salzmann, H. Schubart, G. Seidmann, U. Sinn, M.-L. Vollenweider. Besonderer Dank gebührt E. Pressmar, die bei einer ersten kursorischen Bestandsaufnahme die Bedeutung der Sammlung erkannte.

Zwölf Silikonabgüsse stellte H. Steiner, Bonn, mit großer Sorgfalt her. W. Klein photographierte Bonner Abgüsse und Stiche. Die photographischen Aufnahmen der Glaspasten machte Isolde Luckert in bewährter Meisterschaft. Ich verweise hierzu auf meine früheren Bemerkungen[189]. Die Abbildungen geben die Gemmenoberflächen unverzerrt wieder. Bei den meisten Glaspasten war eine Schrägstellung aufgrund der Transparenz nicht erforderlich. Soweit bei wenigen undurchsichtigen Glaspasten eine Schrägstellung notwendig war, wurde sie durch entsprechende Gegenstellung der Negativebene exakt ausgeglichen. Durch die Wahl einer langen Brennweite wurde die Neigung so gering wie möglich gehalten. Das Verfahren ist in der Architekturphotographie zur Vermeidung von stürzenden Linien geläufig. Bei Aufnahmen mit einer Kleinbildkamera wäre der Ausgleich der Verzerrung selbstverständlich nicht möglich.

Die Publikation der »Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I« wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk, die photographische Aufnahme und Bearbeitung finanzierte, sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die eine bedeutende Druckbeihilfe gewährte. Die Beigabe einer Farbtafel wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung der Universität Würzburg und das Entgegenkommen des Weltkunst-Verlages (s.u. 311). Allen Institutionen sei für ihre Hilfe aufrichtig Dank gesagt. Schließlich danke ich dem Prestel-Verlag, der Text und Tafeln alle erforderliche Sorgfalt angedeihen ließ, insbesondere Herrn M. Lüer, der mit großer Geduld, Einfallsreichtum und Liebe zur Sache die Herstellung des Buches besorgte.

Abb. 13 Gemme, verschollen, nach Abdruck Andreinis, Gori, Inscr. Ant. Etr. Taf. 1,1



Abb. 11 Karneol, verschollen, Gori, Inscr. Ant. Etr. Taf. 1,4

HINWEISE FÜR DEN LESER

Maßangaben

Die beiden ersten, hinter ›Bild‹ stehenden Maße geben die Ausdehnung der Bildoberfläche. Nur dieses Maß bezieht sich auf das zugrundeliegende Original, das in der Regel etwas größer war, da die Kanten der Glaspasten beschliffen wurden. Die drei folgenden Maße betreffen die Glaspasten. In beiden Fällen gebe ich die größte Ausdehnung zuerst, unabhängig davon, ob es sich um ein hoch- oder querformatiges Bild handelt. Die Maße sind auf zwei Kommastellen genau angegeben. Ich bin mir bewußt, daß dies bei freihändiger Messung nicht absolut exakt sein kann, glaube aber, auf diese Weise die Toleranzen bei den maßstabgerechten Vergrößerungen in einer vertretbaren Größenordnung halten zu können. Würde man beim Messen gleich aufrunden, so würde sich der Fehler bei der Vergrößerung in unzulässigem Maße potenzieren.

Formen

Die Tabelle, Abb. 7, ist in Anlehnung an die Formentabelle in AGWien I 15 entwickelt, jedoch zur Vermeidung von b-Nummern und Aufnahme der speziellen Glaspastenformen erweitert. Sie gibt die Grundformen; die Abschrägung der Kanten wird jeweils erwähnt.

Farben

Wo nichts anderes gesagt ist, handelt es sich um eine farblose, durchsichtige Glaspaste.

Material der Originale

Die für verschollene Gemmen überlieferten Materialangaben habe ich beibehalten; mit Ausnahme von ›Plasma‹, das ich für ›Praser‹ bei Lippert u. a. setze, da mir die Entsprechung sicher scheint. Bei Lippert[1] sind als ›Sard‹ offenbar alle Farbvarianten dieser Steinsorte, von braun bis orange, bezeichnet, während bei Lippert[2] die rötlichen Steine, dem heutigen Gebrauch entsprechend, als ›Karneol‹ erscheinen. ›Achatonyx‹ entspricht in nachprüfbaren Fällen der heutigen Bezeichnung ›Nicolo‹. Die Benennung ›Hyazinth‹ dürfte in den seltensten Fällen mineralogisch exakt sein, vgl. Vollenweider in Oxford I 71 f.

Inschriften

Die gezeichneten Inschriften sind typengerechte Abschriften. Eine Ausnahme bilden die Inschriften von Nr. 142, 151 und 154, die ich im Faksimile gebe, weil sie als Signaturen von besonderer Bedeutung und die Originale verschollen sind; ferner Nr. 407.

Vergleiche

Ich verweise nach Möglichkeit der Kürze halber auf eine neuere Publikation, ohne das dort Zitierte zu wiederholen. Das Manuskript war Anfang 1983 abgeschlossen. Später erschienene Literatur, darunter Zazoff, HdArch. und Zazoff, SF., wurde bis Druckbeginn, Herbst 1984, berücksichtigt.

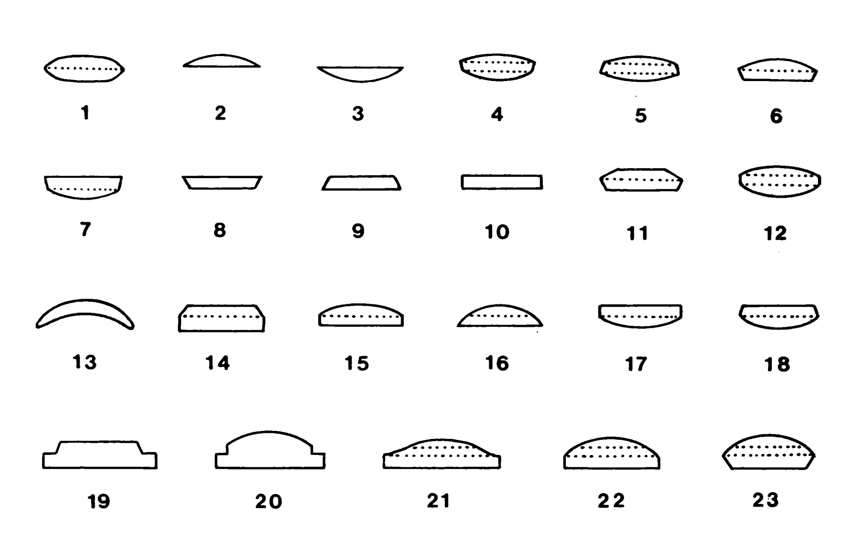


Abb. 7 Formen und Profile der Glaspasten. Zeichnung S. Wischhusen, Bonn



103



356

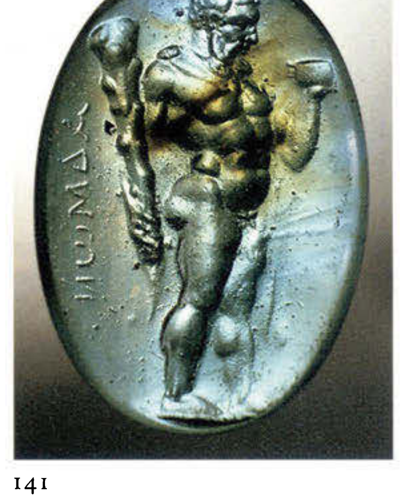


272



304





141

154



835





535



550

Tafel II

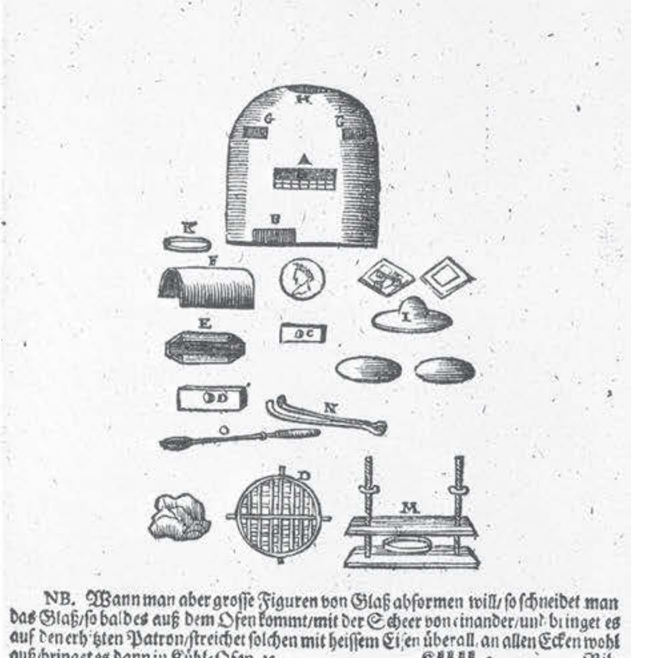
810 Der curiösen Kunst- und Werck-Schule/

CAPUT II.

Allerley schöne Figuren/Medaillen/Bildnüsse und Conterfey vom Glaß abzuformen/ abzudrucken/ und solches von allerley Farben von Glaß.

Hierzu mache von anfang einen Probier-Ofen von 2 biß in 3 Schuhe hoch/ von starcken runden halb-Ziegeln/nach Gestalt Lit. A. unten Lit. B. lasse ein Aschen-Loch / welches man nach Gefallen mit einem Ziegel Lit. C. schliessen und öffnen mag / auf dieses richte den Rost / Lit. D. dessen Stangen wegen deß Feuers etwas starck / und gegen 2 in 3 Finger von einander liegen ; lasse abermahlen ein Loch/ so man gleichfals wie voriges schliessen und öffnen mag / dann hierinnen muß man ein starckes Kohl-Feuer machen / oder welches besser / ein Feuer von klein gehauenem Buchen-Holtz / 2 oder 3 Stein oberhalb / legt man eine dicke eiserne Schauffel/ oder eiserne Blatten / zu beyden Seiten etwas / wie Lit. E. erhellet / darauf man die vom Haffner starck und gleich gebrannte Muffel Lit. F. gestellt / und darinnen ein proportionirtes Loch gelassen / so ebenfals mit einem Stein nach Erforderung zuweilen eröffnet und zuweilen geschlossen werden muß / oben auf den Seiten Lit. G. sollen in gleichem 2 oder 3 Lufft-Löcher seyn / so / jedoch bey nöthigem Fall können geschlossen werden/ Lit. H. aber solle das völlige Rauch-Loch seyn so nach Erheischung mit dem Deckel I. solle zugemachet oder eröffnet werden. Ferners lasse von Eisen einen runden oder viereckichten Form oder Ring Lit. K. machen / so in der Dicke meistens zwey Messer-Rucken hat / wie dann auch 2 Lit. L. viereckichte gantz eben und glatte Eisen/ nach solchem nimm Trippel / stosse oder reibe ihn klein auf einem Reibestein / fege ihn durch ein rein Sieblein / daß er werde wie Mehl / alsdann / nachdem du den runden oder viereckichten Form auf das benennte viereckichte Eisen gestellet / mache auf gemeldtem Trippel-Mehl ein Teiglein mit Essig / oder vielmehr bespreng so besagten Trippel mit Wasser / zerreibe ihn zwischen den Fingern / daß er ohne Bortzen seye/ und also angefeuchtet / streue ihn in gemeldten Form / drucke ihn allenthalben wohl ein / und nach einer gantz erfüllet / bedecke ihn mit dem andern viereckichten Eisen/ Lit. L. setze solches unter die Lit. M. Preß / nimm es nach 1 oder 2 Vatter unser lang wider herfür / und thue so dann das Conterfey / oder was du drucken wilst / darein/ nimm es wieder mit einem subtilen Messerlein herauß / und lasse es nach und nach trocken werden. Nach diesem mache in dein Ofen ein starckes Feuer / von Kohlen oder Buchen-Holtz also / zwar / daß die Muffel allenthalben mit Feuer umrungen / und in völligem Glühen stehe / alsdann leget man das Glaß / was Farb es auch hat / mit einem wenigen Borax bestreuet / auf den Form / hebet es mit der Zange Lit. N. in die Muffel / verschliesset es mit dem Stein / unterweilen siehet man zu / und solle man

1) Curieuse Kunst- und Werckschul I (1705) S. 810



Drittes Buch. 811

man mit einem hierzu bereiteten warmen oder glühenden Eisen / das Glaß weich zu seyn fället / oder wohl gar fliessen siehet / drücket man alsobalden mit dem gleichfals erhitzten glatten Eisen Lit. O. starck darauf / nimmt alsdann mit der Zange selbiges herauß / und thut es in den hierzu bereiteten gantz warmen und durchgefegten Aschen/ Lit. P. in welchem es so lang gelassen werden muß/ biß alles völlig erkaltet / dann es sonsten zerspringet.

NB. Wann man aber grosse Figuren von Glaß abformen will/ so schneidet man das Glaß/ so bald es auß dem Ofen kommt/ mit der Scheer voneinander/ und bringet es auf den erhitzten Patron/ streichet solchen mit heissem Eisen überall, an allen Ecken wohl auß/ bringet es dann in Kühl-Ofen. rc. Kkkkk 2 Bil-

2) Curieuse Kunst- und Werckschul I (1705) S. 811



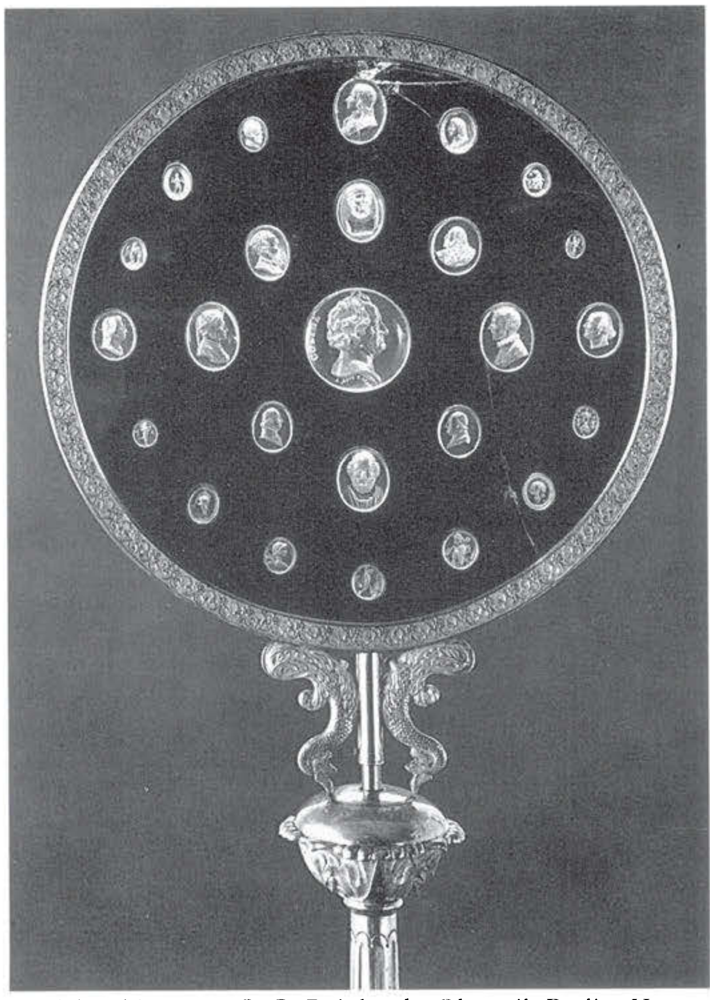
3) Titelkupfer von Lippert[2] III (1776)



4) P. D. Lippert, A. Graf pinx., Geyser sc. (1773)



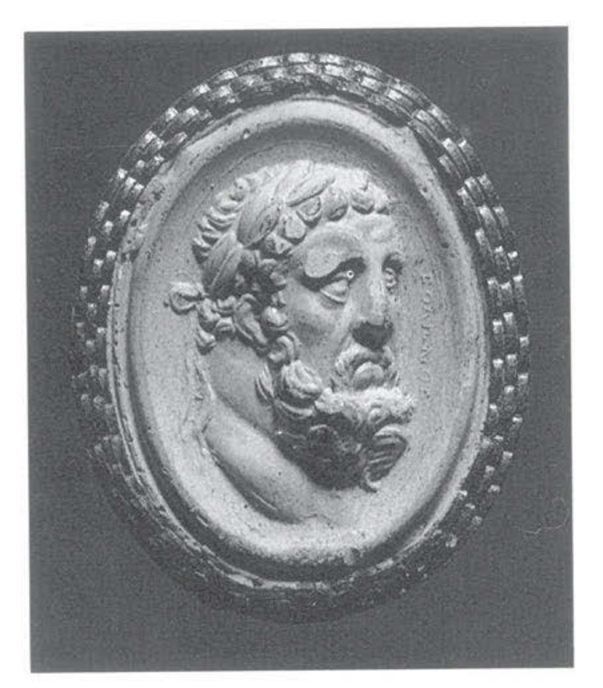
5) Titelkupfer von Raspe–Tassie



6) Lichtschirm von C. G. Reinhardt, Oberteil. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Photo des Museums



8) Karneol des Polykleitos, verschollen. Gipsabguß W. 3,321. Photo W. Klein.



10) Karneol Berlin 9149. Gipsabguß W. 2,1691.
Photo W. Klein



12) Karneol, verschollen.
Gipsabguß W. 2,188. Photo W. Klein



9) Chalcedon, verschollen, einst Slg. L. Medici.
Gipsabguß Cades, Bonn cl. 8,69. Photo
W. Klein

ANMERKUNGEN ZUR EINLEITUNG

(1) Furtwängler, AG. III 30. Boardman, GGFR. 395. I. Pini, Spätbronzezeitliche Glassiegel, JbRGZM. 28, 1981, 48ff. Archaisch: Boardman, Archaic Gems Nr. 233, 235, 373, 405, 426, 557. Tonformen für Fayencesiegel aus Naukratis, 6. Jh. v. Chr.: Boardman, The Greeks Overseas[2] (1980) 129 Abb. 151. Klassisch und hellenistisch: Furtwängler, AG. III 135, 151. Boardman-Vollenweider, Oxford I 72 u. Index. Achaemenidisch z. B. AGD. II Nr. 204-208.

(2) Furtwängler, AG. III 220. Vollenweider, Genava 18, 1970, 49ff. Genf II, XX. AGWien II 7ff. Zazoff, HdArch. 271ff., 279. Ein Fund von Nicolopasten, die im 3. Jh. n. Chr. nach Originalen des 1.-2. Jh.s n. Chr. hergestellt wurden: G. Platz-Horster, Bonn 13ff.

(3) z. B. Genf II Nr. 39, 61, 65. Zazoff, HdArch. 209 Anm. 96; 213 Anm. 110 mit Bezug auf die Münchner Sammlung. Einige der in AGD. I 1 gegebenen Datierungen der hellenistischen Gemmen bedürfen m. E. der Überprüfung.

(4) Boardman, GGFR. 210, 429; gegen die frühere Auffassung etwa von Babelon, Camées XVII; Furtwängler, AG. III 135; Richter, EG. I 13; Zazoff, HdArch. 157: »unsicher«.

(5) nat. hist. 37, 98. 200, vgl. 37, 128; gemäß diesem Sprachgebrauch sind auch mit den 35, 48 genannten »vitreis gemmis e volgi anulis« Glasimitationen von Ringsteinen aller Art gemeint, wenngleich aufgrund des erhaltenen Materials anzunehmen ist, daß sich hierunter viele Glasintagli befanden. Mariette I 92 Anm. b und Christ, bei Lippert[1] I u. II passim, halten »obsidianum vitrum« für die antike Bezeichnung von Glaspasten. Die Annahme beruht auf einer irrigen Interpretation von Plinius, nat. hist. 36, 196-198; dort ist die Rede von Tafelgeschirr aus einem Obsidian nachahmenden Glas: obsiana bzw. obsianum (sc. vitrum) ad escaria vasa. Der Satz »Gemmas multi ex eo (sc. lapide) faciunt« bezieht sich auf das Mineral, wobei »gemmae« wahrscheinlich wieder ungeschnittene Schmucksteine sind. Der Name des Minerals ist von der falschen Lesart »obsidianus lapis« abgeleitet, die auch Mariette und Christ nach den alten Pliniusausgaben verwenden. Χυτὴ λίθος »was perhaps a kind of glass, and so an older name for ὕαλος« (Liddell – Scott 1049); jedenfalls keine Bezeichnung für Glasgemmen; s. u. Anm. 31.

(6) AGWien II 7.

(7) E. Babelon, La gravure en pierres fines (1894) 234f. Dalton XXIf. H. Wentzel, Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten im byzantinischen Stil, in: Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag 29. Oktober 1957, 50ff. Ders., Zu dem Enkolpion mit dem Hl. Demetrios in Hamburg, Jb. der Hamburger Kunstsammlungen 8, 1963, 11ff. M. Vickers, A Note on Glass Medaillons in Oxford, Journal of Glass Studies 16, 1974, 18ff.

(8) Mariette I 93. Raspe – Tassie LIVf. G. Heres (u. Anm. 9) 63. Zu Abformungen in Gips und Bronze: Kris, Steinschneidekunst 31f.

(9) FuB. 13, 1971, 59-74 Taf. 16, 17. Vgl. jetzt auch Zazoff, SF. 137ff.

(10) G. Femmel – G. Heres, Die Gemmen aus Goethes Sammlung (1977) Z 49.

(11) Mariette I 92.

(12) Sign. II 36b 3/2, jetzt in der Gesamthochschul-Bibliothek in Kassel. Die Kenntnis dieser Daktyliothek verdanke ich M. Pape. Es handelt sich um eine undatierte Daktyliothek in Form eines Buches mit auf dessen Boden und drei Tabletts aufgeklebten Gemmenabdrücken in Pappe. Eine gedruckte Liste der Gegenstände liegt bei. Nach meiner vorläufigen Vermutung sind die Abdrücke über eine Zwischenform von Abgüssen der Lippert'schen Daktyliothek gewonnen.

(13) vgl. Femmel – Heres, a. O. Z 514.

(14) O. Neverov, Antike Kameen (Leipzig 1981) 39.

(15) vgl. Heres, a. O. (Anm. 9) 63.

(16) Anselmus Boetius de Boodt, Gemmarum et lapidum historia ... (Hannover 1609) I 32 teilt ein Rezept des Alexius Pedemontanus zur Herstellung von »pasta ad fictitias gemmas« mit; vgl. Singer – Holmyard – Hall – Williams, A History of Technology III (Oxford 1957) 703 und 707 Anm. 6: Secreti del ... Alessio Piemontesi Venedig 1555. Adrianus Toll wiederholt in seiner Neuausgabe das Rezept: Gemmarum et Lapidum Historia, quam olim edidit Anselmus Boetius de Boot (sic) ... nunc vero recensuit ... Adrianus Toll ... Lugduni Batavorum ... 1636 S. 69. Athanasius Kircher, Mundus subterraneus ... ed. tertia ... Amsterdam 1678, teilt das gleiche Rezept für ›pasta ad fictitias gemmas‹ II 479 mit. Eine andere ›pasta‹ nach einem Rezept des Giambaptista della Porta (1536-1605) Magiae naturalis libri XX, 2. Aufl. Neapel 1598 (vgl. Singer cet. a. O. III 231) cap. VII teilen de Boodt, a. O. I 33, A. Toll, a. O. 71 Anm. f mit, vgl. Kircher, a. O. II 480; J. Kunckel, Ars vitraria experimentalis, 1. Aufl. 1679, Nachdruck der Aufl. 1689: Documenta Technica, mit einem Vorwort von G. Stein (1972) 103ff. passim verwendet ›Paste‹ (deutsch) und ›Pasta‹ (lateinisch). Zur Bezeichnung von Glasabdrücken von Gemmen gebraucht Mariette I 92 Anm. b ›Pâte‹ de verre als Lehnübersetzung aus dem Italienischen. »Paste. Der Abdruck eines geschnittenen Steines in Glas.« (Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste II (1777) 398, s. u. Anm. 76.

(17) Heres, a. O. (Anm. 9) 63.

(18) Das gilt auch für die Anweisung »De Gemmis quas de Romano vitro facere quaeris« bei Heraclius, De coloribus et artibus Romanorum I 14, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance IV ed. Albert Ilg; herangezogen von B. Czurda-Ruth in Litterae Numismaticae Vindobonenses Roberto Goebl dedicatae 166 Anm. 22; s. u. Anm. 31.

(19) J. Kunckel, Ars Vitraria vgl. o. Anm. 16. Brief an Volkamer: W. Fetzer, Johann Kunckel. Leben und Werk eines großen deutschen Glasmachers des 17. Jahrhunderts (o. J. 1977) 72. Glaspasten von der Pfaueninsel: H. G. Rau, Johann Kunkkel, Geheimer Kammerdiener der Großen Kurfürsten, und sein Glaslaboratorium auf der Pfaueninsel in Berlin, Medizinhistorisches Journal 11, 1976, 139 u. 147; ders., Ausgrabungen in Berlin 5, 1978, 169 Abb. 29. Diese wertvollen Hinweise verdanke ich B. Klesse.

(20) Für den Nachweis dieses von Lippert ungenau zitierten Buches (s. u. Anm. 76), Photographien und Auskünfte bin ich R. Kahsnitz und B. Deneke vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zu großem Dank verpflichtet. Aus

dem Titel geht hervor, daß es eine frühere als die dort vorhandene Ausgabe von 1705-1707 gab. Die gleiche Ausgabe: British Museum. General Catalogue of printed books Bd. 120, 221. Nach freundlicher Auskunft von B. Deneke ist J. K. schon in der ökonomischen Literatur des 18. Jahrhunderts als notorischer Kompilator bekannt. Die Frage nach seinen Quellen kann im vorliegenden Zusammenhang außer Acht bleiben.

(21) Laut Brockhaus VI (1968) 697 betragen alte deutsche Fuß- bzw. Schuh-Maße zwischen 0,25 und 0,34 m.

(22) Man versteht allerdings nicht recht, warum hierfür eine Zwischenform nötig sein soll. Geeignet wäre das Verfahren für die Herstellung von Reliefabdrücken von Intaglio-Gemmen.

(23) H. Sachs, Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden ... in Teutsche Reimen gefasset ... mit kunstreichen figuren (von Jost Amman) in Druck verfertigt. Frankfurt am Mayn 1568; vgl. British Museum, General Catalogue of printed books Bd. 210, 814. Der Holzschnitt abgebildet bei Zazoff, Vom Gemmensammeln zur Glyptikforschung, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert 363, 372 Abb. 1 u. Zazoff, HdArch. 1 Abb. 1.

(24) Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover, herausgegeben von E. Bodemann (1891) II 231 Nr. 712.

(25) a. O. 311 Nr. 794; Homberg wird ferner erwähnt a. O. Nr. 698, 784, 785, 789, 790. Die Briefe der Liselotte von der Pfalz, Herzogin von Orléans, ausgewählt und biographisch verbunden von C. Künzel (1919) 407 (an Raugräfin Luise, 4. 2. 1720)

(26) Neue Deutsche Biographie IX (1972) 585 ff.; vgl. Biographie Universelle (Michaud), nouvelle ed. XIX (1857) 569 f. Nouvelle Biographie générale (Firmin Didot frères) XXV (1861) 15 ff.

(27) Mariette I 210 ff. gibt eine ausführliche Paraphrase des Artikels, auf die jedoch nicht einfach verwiesen werden kann, einmal weil das Buch heute selten gewoden ist, zum anderen, weil Mariette auch eigene Bemerkungen einstreut. Ein englisches Résumé gibt J. M. Gray, James and William Tassie. A biographical and critical sketch (1894, reprint 1974) 74-76. Eine kurze Beschreibung aufgrund des Résumés von D. J. G. Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyclopädie 18, Berlin 1788, 708-713 gibt B. Mundt, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 29, 1975, 66, wobei allerdings irrtümlich der Vorgang des Abkühlens statt der des Erhitzens in den Muffelofen verlegt wird. Das Verfahren nach Mariette referieren: Krug, Germania 56, 1978, 487; Platz-Horster, Bonn 13.

(28) Schwefelpasten sind bei sorgfältiger Aufbewahrung haltbarer als man damals annahm, vgl. Heres, a. O. (Anm. 9) 64.

(29) Solche Retuschen an Matrizen waren auch späterhin, insbesondere bei kommerziell vertriebenen Abdrücken nicht selten, vgl. die Bemerkungen zu Cades: Furtwängler, AG. III 426; AGD. II zu Nr. 416; AGWien I zu Nr. 542. Eine Ausnahme bilden die unretuschierten Glaspasten Stoschs, vgl. hier zu Nr. 150 und die unter wissenschaftlicher Aufsicht hergestellten Impronte gemmarie del Istituto, s. u. Anm. 99.

(30) Ich vermute, daß der Ofen nicht genauso aussah wie Abb. 2. Vielmehr ist aufgrund der Beschreibung des Arbeitsvorgangs und der Tatsache, daß Homberg auch mit Metallen arbeitete, wahrscheinlich, daß er einen Muffelofen hatte, wie ihn Goldschmiede benutzten, wie er auch zum Emaillieren verwendet wurde, vgl. Ch. Singer – E. J. Holmyard – A. R. Hall – T. I. Williams, A History of Technology III 58 Abb. 32, 698.

(31) z. B. AGWien II Nr. 664, 671, 698, 703, 725, 935; vgl. Platz-Horster, Bonn 14; s. u. 22. Den Guß zähflüssigen Glases in Matrizen erschließt Krug, a. O. (Anm. 27) 484 ff., vorbehaltlich einer glastechnischen Überprüfung, für die Glasgemmen von der Saalburg. Das angenommene Verfahren ist wohl am fertigen Stück nicht von dem Homberg'schen zu unterscheiden, wenn man zusätzlich mit Drücken rechnet, wie es B. Czurda-Ruth, Die römischen Gläser vom Magdalensberg (1979) 178 f.; dies. Litterae Numismaticae Vindobonenses, R. Goebl, dedicatae (o. J., 1979) 165 ff., für einen Glaskameo tut. Zazoff, HdArch. 157 spricht von »λίθος χυτή, das flüssig gegossene Material«. Zur Bedeutung von λίθος χυτή s. jedoch o. Anm. 5 und Krug, a. O. 487. Das von Czurda-Ruth, a. O. (1979) 174 ff.; (Litterae) 161 ff. als Regel angenommene Stempelverfahren erweist sich bei Durchsicht größerer Mengen von Glasgemmen als Ausnahme, die etwa bei den nicht eigentlich zu den Glasgemmen gehörenden Glasmedaillons anzunehmen ist; dies haben Krug, Köln 158 mit Anm. 19 und Platz-Horster, Bonn 14 gezeigt; die Wiener Glasgemmen bestätigen ihre Beobachtungen. J. Welzel, Direktor der Glasfachschule in Hadamar, verdanke ich folgende Auskunft: Der Hauptgrund für das Drücken des Glases in zähflüssigem Zustand ist vermutlich der, daß in diesem Moment die in der Form befindliche Luft entweichen kann; ein Nebengrund dürfte sein, daß Glas in so kleiner Menge sich beim Erhitzen konvex über der Form aufwölbt [Jetzt durch Versuch erwiesen; s. o. 22].

(32) Mariette I 215 f.

(33) Clarac, Manuel III, XLVI f. Clarac kann sich, was den Ursprung seiner Glaspastensammlung angeht, nur auf mündliche Überlieferung berufen, hält diese aber für zuverlässig.

(34) Raspe – Tassie LIV/LV. Clarac, Manuel III, XLVII, vgl. Heres, a. O. (Anm. 9) 63. Zazoff, SF 151.

(35) Raspe – Tassie a. O. J. Heringa, Die Genese von Gemmae Antiquae Caelatae, BABesch. 51, 1976, 75. Vgl. Reiffenstein in J. Winckelmanns sämtliche Werke ed. Eiselein XII, XCIII. Winckelmann IV.

(36) Stosch XIX. Zum lateinischen und französischen Text des Werkes: Heringa a. O. 80, 82. Daß Stosch die Glaspastenherstellung von Homberg erlernte, ist nicht expressis verbis gesagt; anders Zazoff, SF. 151.

(37) Reiffenstein, a. O. (Anm. 35).

(38) Reiffenstein, a. O. – Zazoff, SF. 22 f., 55 f., 152 f., 170. Heres, a. O. (Anm. 9) erwähnt auch die Hilfe Fr. Schlichtegrolls.

(39) Mundt, a. O. (Anm. 27) 71. Furtwängler, Berlin verzeichnet 6 Glaspasten nach modernen Gemmen (Nr. 9417-9422) und 633 Glaspasten meist nach antiken Gemmen (Nr. 9423-10055), die von Winckelmann und Tölken für antik gehalten wurden; darunter auch einige, aber nicht alle Glaspasten, die Winckelmann mit ›pâte de verre‹ als modern bezeichnet hatte. Soweit Winckelmann moderne Glaspasten nach antiken Gemmen zur inhaltlichen Komplettierung in seine Description eingereiht hatte und soweit er und Tölken moderne Glaspasten irrtümlich für antik hielten, sind Abdrücke in den betreffenden, heute seltenen Abdrucksammlungen erhalten. Ich habe benutzt: eine Sammlung in der Winckelmann'schen Ordnung in Bonn, eine in der Tölken'schen Ordnung in Göttingen, s. u. Anm. 104 u. 107.

(40) Opere varie II 134. Dehn kopierte also keineswegs nur die Gemmen der Sammlung Stosch, wie Femmel in: Femmel – Heres, a. O. (Anm. 10) 63 Anm. 7 annimmt, sondern auch Stoschs Glaspasten. Zu Dehn s. jetzt: Zazoff, SF. 55 f., 152 f., 170 f.

(41) Furtwängler, AG. III 418. Vielleicht meint Furtwängler die Zwischenformen, die aus Schwefel gewesen sein können.

(42) Brief an L. Usteri, vgl. Anm. 71; Heres, a. O. (Anm. 9) 64. Zazoff, FS. 153 Anm. 86.
(43) Raspe–Tassie LIV/LV u. LVIII/LIX.
(44) Auch ›Reifenstein‹, eigentlich ›Reifstein‹, vgl. Justi, Winckelmann[3] III 319. Winckelmanns sämtliche Werke ed. Eiselein XII, LXXXIV Anm.
(45) Über die Glasarbeiten der Alten. Sendschreiben von Reifenstein an Joh. Winckelmann, Studien von Creuzer und Daub V 279-292; Winckelmanns sämtliche Werke ed. Eiselein XII, LXXXIV-XCIV, bes. XCII f. Vgl. Raspe–Tassie LVI/LVII.
(46) Vermutlich die ›Curieuse Kunst- und Werck-Schul‹, s. o. 8 f.
(47) Italienische Reise. Femmel–Heres, a. O. (Anm. 10) Z 18, Z. 49. Mundt, a. O. (Anm. 27) 66.
(48) Femmel–Heres, a. O. Z 22 (1786?), Z 161 (1796).
(49) Zu Lippert: ›Leben des im vorigen Jahre zu Dresden verstorbenen Hrn. Professor Lipperts‹ in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften (Leipzig) 32, 1786, 22-37. ›Notice sur la Dactyliothèque de Philippe-Daniel Lippert, par Jérémie-Jaques Oberlin, ...‹ in: Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences rédigé par A. L. Millin (Paris) ann. 2, tome 4, 1796, 62-73. Allgemeine Deutsche Biographie 18 (1883) 736f. Furtwängler, AG. III 414f. C. Justi I 389-403. Heres, a. O. (Anm. 9) 65 f. Mundt, a. O. (Anm. 27) 64f. Zazoff, SF. 150ff. Abb. 39-42 Taf. 40.3-5,41.1-2.
(50) Neue Bibliothek, a. O. (Anm. 49) 29, ohne Angabe des Jahres der zweiten kleinen Sammlung. Oberlin, a. O. (Anm. 49) 63.
(51) Lippert[2] III S. XVI.
(52) Abbildungen Lippert'scher Daktyliotheken bei Heres, a. O. (Anm. 9) Taf. 16,1 (Berliner Exemplar von Lippert[2]); Zazoff, FS. Taf. 40,4 (Tübinger Exemplar von Lippert[2]). Ähnlich sehen die Bände Lippert[1] I, II, III und Lippert[2] III in Göttingen aus.
(53) Die ausgelassenen Stellen entsprechen dem Titel des ersten Tausends. Die Titelblätter von Lippert[1]I, II, III: Zazoff, SF. 156ff. Abb. 39, 40, 41.
(54) Lippert[2] I S. III.
(55) Abbildung des Titelblattes: Heres, a. O. (Anm. 9) 66 Abb. 1. Zazoff, SF. Taf. 40,3.
(56) Lippert[2] I S. V; vgl. Justi a. O. (Anm. 49) 395 ff.
(57) Lippert[2] I S. IV f.
(58) Neue Bibliothek, a. O. (Anm. 49) 30.
(59) Lippert[2] III S. X f. Justi, a. O. (Anm. 49) 393. Christophe Theophile de Murr, Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg (1797) 249 Anm. gibt eine Liste der 1772 von ihm an Lippert gesandten Abdrücke von Gemmen dieser Sammlung. Er weist darauf hin, daß Lippert gelegentlich irrtümlich Gemmen der Slg. Praun zugeschrieben habe. Da er selbst jedoch angibt, Lippert 60 Abdrücke geschickt zu haben, in seiner Liste aber nur 47 anführt, bleibt hier eine Unklarheit; s. auch hier Nr. 89, 112, 725. Oberlin, a. O. (Anm. 49) 71.
(60) Titelblatt und Frontispiz: Zazoff, FS. 161 Abb. 42, Taf. 41,1.
(61) Lippert hatte 1727 die Witwe des Stadtkirchners Simon in Meißen, eine geborene Morgenstern, geheiratet. Mit ihr hatte er drei Töchter, von denen ihn nur die älteste, Eusebia Theresia überlebte, vgl. Neue Bibliothek, a. O. (Anm. 49) 25 f., s. u. Anm. 65.
(62) Die ›Urbilder‹, mit denen Lippert vergleichen konnte, waren nur in seltenen Fällen die Gemmen selbst, in der Regel die von den Originalen genommenen Abdrücke, die er sich aus aller Welt besorgt hatte, s. o. 14 f. u. u. 17.
(63) Oberlin, a. O. (Anm. 49) 67 ff.
(64) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste 14. Band, 1. Stück, Leipzig 1773, Frontispiz (14,2 x 8,8 cm). Auf der den Namen tragenden Basis liegt ein Buch, wohl die Dactyliothec von 1767, sowie einige Münzen, die Lippert ebenfalls in Abdrücken anbot, s. u. 15.
(65) s. o. Anm. 61. Justi I 393. Oberlin, a. O. (Anm. 49) 71. Böttiger, Allgemeine Literatur-Zeitung (Halle und Leipzig) 1808, 468-472 teilt mit, daß nach dem Tode der Tochter Lipperts Gottl. Benj. Rabenstein, Aufwärter der königlichen Antiken-Gallerie in Dresden, Kopien der Lippert'schen Dactyliothec (Lippert[2] I-III) zu 50 Dukaten, einzelne Abgüsse zu je 2 sächsischen Groschen liefern könne; Zusammensetzung, Festigkeit, Schärfe und Glanz seiner Abgüsse gleiche vollkommen den weißen »Pasten« Lipperts und es sei ihm gelungen, »sich reine Formen von der ganzen Sammlung zu verschaffen«. Offenbar handelt es sich nicht um die originalen Matrizen Lipperts, über deren Verbleib nichts bekannt ist. Glaspasten bot Rabenstein nicht an.
(66) Neue Bibliothek, a. O. (Anm. 49) 34 ff. Oberlin, a. O. (Anm. 49) 72 f.
(67) Lippert[2] I S. XL f.
(68) Lippert[2] I S. XX.
(69) s. u. 26.
(70) Furtwängler, AG. III 415.
(71) J. J. Winckelmann, Briefe hrsg. von W. Rehm II (Berlin 1954) 298. Zitiert von Heres, a. O. (Anm. 9) 72; Zazoff, FS. 153 Anm. 86; der letzte Satz auch von Justi, a. O. (Anm. 49) 401.
(72) Justi I 401.
(73) Justi I 398.
(74) Justi I 395.
(75) So daß der Eindruck entstehen konnte, als habe er nie welche hergestellt: Mundt, a. O. (Anm. 27) 65. Dalton XXII. Eine Vermutung: Forbes, Princeton 196.
(76) Lippert in: Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste II 1 (1777) 398-400 s. v. Paste. S. o. 8 f. Anm. 20.
(77) vgl. Heres a. O. (Anm. 9) 63 f. Zazoff, FS. 152.
(78) Oberlin, a. O. (Anm. 49) 69 f.
(79) John M. Gray, James and William Tassie. A biographical and critical sketch, with a Catalogue of their portrait medaillons of modern personnages, 1894, reprint 1974. G. Seidmann, Society of Jewellery Historians. News Letters No. 11, February 1981, 8 f.
(80) Seidmann, a. O. (Anm. 79) 8.
(81) Gray, a. O. (Anm. 79) 7 f.
(82) Gray a. O. (Anm. 79) 18 f. Taf. IV (Porträtmedaillon Raspes von J. Tassie). Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Archäologisches Institut der Universität Göttingen. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne (1729-1812), 1979, 12 ff. mit Abb. 3 (das genannte Porträtmedaillon).
(83) Gray a. O. (Anm. 79) 19 ff.
(84) Furtwängler, AG. III 381 Anm. 2. Raspe–Tassie LXIV/LXV Anm. Heres, a. O. (Anm. 9) 68.
(85) Bei Zazoff, SF. 171 ff. Abb. 46, 47 Taf. 41,3 ist irrtümlich von zwei Ausgaben, einer französischen und einer englischen, statt einer zweisprachigen Ausgabe die Rede; die Angaben über das Material der Pasten sind durch die dort nicht berücksichtigten Angaben bei Gray und Seidmann zu korrigieren, s. u. 18 f.
(86) Gray, a. O. (Anm. 79) 51 f., konnte das Manuskript eines solchen Supplements von William Tassie nachweisen.
(87) Raspe–Tassie LXII/LXIII ff.
(88) Seidmann, a. O. (Anm. 79); dies. in: F. Haskell–N. Penny, The most beautiful Statues. An Exhibition held at the Ashmolean Museum, from 26 march to 10 may 1981, 57 f.

(89) Eine weitere vollständige Sammlung von Schwefelabgüssen Tassies befindet sich nach freundlicher Auskunft von G. Seidmann im Victoria and Albert-Museum.

(90) Gray, a. O. (Anm. 79) 31.

(91) Gray, a. O. 60.

(92) Pietro Paoletti e la sua collezione di impronte, in: BollCom. 25-27, 1978-80, 1-15.

(93) Eine Spanschachtel mit 40 Abgüssen in leicht beiger Gipsmasse mit Goldrandbanderolen auf blauem Papier. Im Dekkel ein handschriftliches Verzeichnis mit der Überschrift »Opere Antiche«, darunter »Si fanno in Roma da Bartolomeo e Pietro Figlio dimoranti di Studio in Piazza di Spagna num. 49.« Es handelt sich um Darstellungen von Göttern und Mythen nach antiken und modernen Gemmen.

(94) Dizionario Biografico degli Italiani XVI (1973) 72; s. u. Anm. 99.

(95) G. A. Guattani, Memorie Enciclopediche Romane sulle belle Arti, Antichità ec. 5, 1805, 63 f.; Cades bot ferner an: eine neuerfundene Art von Pasten, die Gold- und Silbermünzen imitieren, goldene (sc. Pasten-)Reliefs auf verschiedenfarbigem Untergrund, Porträts in Wachs und anderem Material für Dosen, Medaillons, kleine Bilder. Zu ›Scajola‹: C. Battisti – Alessio, Dizionario etimologico italiano V (1957) 3363 s. v. scaglia. G. Devoto – G. C. Oli, Vocabulario illustrato della lingua italiana II (1972) 929 s. v. Scagliòla: »Denominazione commerciale di un impasto di gesso cotto e gesso cristallizzato con soluzione di colla, ...«

(96) U. Mandel hat 1979/80 die Gemmenabgüsse des Akademischen Kunstmuseums in Bonn neu inventarisiert.

(97) Kunst-Blatt Nr. 104, 1836, 440.

(98) Furtwängler, AG. III 426. AGD. IV 4 f.

(99) E. B. (Braun), Archäologisches Intelligenzblatt 7, 1833, 49-56; 8, 1833, 57-61. Furtwängler, AG. III 425 f. AGD. IV 4. Katalog: Gerhard, Bd I. 1831, 102 ff.; Gerhard – Cades, Bd I. 1834, 113 ff.; Braun, Bd I. 1839, 97 ff. Die siebte und letzte Centurie kam 1868 heraus, W. Helbig, Bd I. 1868, 116 ff., sie wurde, da Cades inzwischen verstorben war, von Odelli hergestellt. Die Impronte gemmarie dürfen nicht verwechselt werden mit den von Cades in eigener Regie hergestellten Abgußsammlungen, insbesondere der großen Ausgabe in 78 Bänden, wie dies in Dizionario Biografico a. O. (Anm. 94) geschieht; Zazoff, SF. 194 f. ist in diesem Punkte mißverständlich; s. auch Anm. 112.

(100) Kunst-Blatt 75, 1927, 297. Dalton XXII. Mundt, a. O. (Anm. 27) 66.

(101) Femmel – Heres a. O. (Anm. 10) 300 Anm. 4 und 5.

(102) Furtwängler, Berlin VII. H. R. G(erhard), Zur Gemmenkunde, in: Kunst-Blatt Nr. 73, 1827, 289 (289-291), Fortsetzung: Kunst-Blatt Nr. 74, 294-296; 75, 1827, 297-299). Zazoff, SF. 185 f.

(103) der in: Kunst-Blatt Nr. 73, 1827, 289 Anm. genannte Preis von 244 Talern schließt offenbar die Kästchen und die Verpackung mit ein.

(104) F. G. Welcker, Das Akademische Kunstmuseum in Bonn[2] (1841) 132 vgl. Supplement zur ersten Auflage (1833), 30. Bis auf 92 verlorengegangene Stücke ist die Sammlung gut erhalten. Ein weiteres Exemplar der Abgußsammlung Reinhardt – Stosch besitzt das Archäologische Institut der Universität Tübingen.

(105) Femmel – Heres a. O. Z. 517,-519, 520, 553, 557, 562 (die Bestellung), 563, 566-575, 581, 586-588, 590, 592-594.

(106) Femmel – Heres a. O. Z. 565 a. Die Mitteilung von B. Mundt, a. O. (Anm. 27) 67 Anm. 38, nicht Reinhardt sondern der Hofmedailleur Brandt habe die Erstabdrücke gemacht, beruht nach brieflicher Auskunft von G. Heres (17. 7. 83) auf einem Mißverständnis; vgl. G. Heres, FuB. 18, 1977, 119.

(107) Femmel – Heres, a. O. Z. 590, 591. Eine neue Abgußsammlung der Berliner Gemmen in der Ordnung des 1835 erschienenen Kataloges von Tölken wird in Kunst-Blatt Nr. 104, 1836, 440 angezeigt. Diese Abgüsse wurden von dem Sammlungsdiener Krause hergestellt und kosteten rund 100 Taler. Ein Exemplar dieser Sammlung befindet sich im Archäologischen Institut der Universität Göttingen, das auch eine der kleinen von Krause hergestellten Auswahlen besitzt, vgl. Heres, a. O. (Anm. 9) 69.

(108) Femmel – Heres, a. O. Z. 546 und 548. Weitere Glaspasten Reinhardts: Z. 524?, 525?, 551, 567, 589, 615, vgl. J. H. Meyers Äußerung Z. 591.

(109) Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 29, 1975, 59-72, vgl. Anm. 27. Die Kenntnis des Aufsatzes verdanke ich G. Platz.

(110) G. Seidmann in: F. Haskell – N. Penny, The most beautiful Statues (Oxford 1981) 57.

(111) Das Zitat: Femmel – Heres, a. O. (Anm. 10) Z. 622. Glaspasten Goethes: Chr. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen II (1848), 344 ff. »Abdrücke in Gips, Schwefel und Siegellack, von antiken und modernen geschnittenen Steinen, Münzen u. A.« darunter Nr. 304 »32 verschiedene neuere Glaspasten mit Porträtköpfen und anderen Darstellungen.« S. o. Anm. 108. S. u. 311.

(112) Marie Jorns, August Kestner und seine Zeit, 1777-1853 (1964) 323. Mundt, a. O. (Anm. 109) 66 übersieht, daß der Brief an Kestner gerichtet, nicht von ihm geschrieben ist. Die genannten Glaspasten sind nicht identisch mit der im gleichen Brief erwähnten Cades-Sammlung, die ihrerseits von den Impronte gemmarie dell'Istituto zu trennen ist, s. o. Anm. 99.

(113) Seidmann, a. O. (Anm. 79) 9.

(114) Gisela Förschner, Glaspasten. Geschnittene Steine. Arabische Münzgewichte. Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main Band 15. Einige der zahlreichen Fehler des Kataloges notiert G. Seidmann, Society of Jewellery Historians, News Letters vol. 2, no. 3, Dec. 1982, 15 f.

(115) Wo nachträgliche Politur der Oberfläche zu beobachten ist, wurde sie nachweisbar oder wahrscheinlich schon am Original vorgenommen, z. B.: Nr. 151, 153, 452, 482, 871.

(116) Raspe – Tassie LVII.

(117) Übereinstimmung der Formen mit Lipperts Formen: 157, 237 B, 300, 378, 874.

(118) Christ bei Lippert' I, XVII, s. o. 14. Zur Biographie: Justi I[3] (1923) 403 ff., zu Christs Antikenkabinett, a. O. 406 f.

(119) Boardman, GGFR. 19.

(120) Huelsen, RM. 16, 1901, 150-153 zu den Ausgaben des Werkes. Zazoff, SF. 30 zur Benutzung durch Stosch.

(121) Tesoro 86 III. Simon – Wester, Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, in: Jahrb. der Berliner Museen 7, 1965, 27 f., 54 Anm. 144.

(122) Reinach 176 f.; vgl. u. 25 Nr. 7.

(123) Aufnahme von W. Klein, dem ich auch die Vorlagen zu Abb. 9, 10, 12 und die meisten Vergrößerungen nach Aufnahmen von Stichen verdanke. Die Fehlstelle links umfaßt Arm, Schulter, linke Körperkontur; es fehlt ferner ein Stück des linken unteren Bildrandes. Ein Bruch verläuft quer durch das Bild, durchschneidet Kopf, linke Schulter, rechten Oberschenkel. Kleine Beschädigungen unterhalb des rechten Oberschenkels an der rechten Wade, zwischen Palladium und Statue. Sehr flach geschnitten, in der großflächigen Modellierung des Körpers Dioskurides nahe. Die Gewandfalten wie flach gedrückt. Von Köhler wegen der Zugehö-

rigkeit zur Sammlung Andreini für nicht antik erklärt, s.u. 27. Furtwängler kam durch genaue Prüfung der Glaspaste Stosch zu dem Ergebnis, daß Bild und Inschrift antik sind. Der Gipsabdruck bestätigt sein Urteil. Die auf der Glaspaste besser erhaltene Inschrift – von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen – ist auf dem Gipsabdruck nur im mittleren Teil lesbar. Sehr zierliche Buchstaben mit wenig verdickten Rundperlenden. Die Materialbezeichnung ›Sard‹ bei Stosch entspricht in der neueren Terminologie ›Karneol‹ (Reinach, Furtwängler).

(124) Hier nach dem Cadesabdruck Bonn cl. 8, 69 (Kasten II 15). Cades Rom III E 283. Tesoro 57 Nr. 26 Abb. 19. Simon–Wester, a. O. (Anm. 121) 18 Abb. 3.

(125) Reinach 147.

(126) Die Abhandlung ist von entscheidender Bedeutung nicht nur für das Spezialgebiet der signierten Gemmen sondern für den Beginn wissenschaftlicher Gemmenforschung überhaupt, hierzu: Zazoff, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert 366 Abb. 12 u. 13; Zazoff, SF. 19ff. Abb. 5 u. 6,33; Zazoff, HdArch. 8ff. Abb. 8 u. 9 (die Abbildungen geben jeweils Titelblatt und Tafel der Lettre).

(127) Reinachs Vermutung (148), der Herzog sei durch ein Gespräch mit einem italienischen Antiquar zu seiner Hypothese angeregt worden, ist unbeweisbar und m. E. überflüssig. Reinachs Bemerkung ist vermutlich veranlaßt durch Köhlers Hinweis (169) auf die Tatsache, daß die Signatur der Medusa des Solon bei Rossi-Maffei schon 1707 als solche bezeichnet ist (hier Nr. 153). Ebensogut kann der Herzog den Einfall bei der Betrachtung des Abdrucks der Medusa selbst gehabt haben. Nach Baudelot, a. O. 9 hatte de la Chausse einen solchen Abdruck durch einen Mittelsmann von Rom aus an »Humbert« geschickt (doch wohl Homberg, der in den Briefen der Sophie Charlotte auch als Humberg erscheint, vgl. hier Anm. 24 u. 25; alles in französischer Aussprache kaum zu unterscheiden). Die Publikation von Rossi-Maffei kam Baudelot erst nach Abfassung der Lettre zu Gesicht, also zwischen 1712 und 1717. In einer Randnotiz auf S. 10 gibt er das Zitat und vermerkt korrekt, daß die Inschrift dort als Signatur erkannt ist.

(128) Monumentum sive Columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum Romae detectum in Via Appia. Anno MDCCXXVI. Ab Antonio Francisco Gorio ... descriptum ... Florentiae. MDCCXXVII 154f.

(129) vgl. Furtwängler, a. O. zu Nr. 9. Eine nachweislich falsche auch gegen Gori gerichtete Zuschreibung Braccis an F. Sirleti: Furtwängler, Künstlerinschriften 233f.

(130) Gemmae antiquae caelatae XX. Zur Entstehung des Werkes: Heringa, a. O. (Anm. 35). Zum Buch allgemein: Zazoff, SF. 24ff.

(131) Zazoff, SF. 27ff. halten für antike signierte Werke: Stosch Taf. 4, 5, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 51, 53, 54, 59, 61, 63, 65, 66, 68, 70; für antike Gemmen mit Besitzerinschriften: Stosch Taf. 1, 2, 10, 21, 36, 44, 57: für antike Gemmen mit nachträglich zugefügten Inschriften: Stosch Taf. 3, 18, 50, 60, 69; für Kopien verschollener Originale: Stosch Taf. 20, 27, 62; für »neuzeitliche oder umstrittene Stücke«: Stosch Taf. 6, 7, 11, 15, 19, 22, 25, 26, 37, 38, 43, 48, 49, 52, 55, 56, 58, 64, 67. Folgende Werke beurteile ich anders und halte für 1) antike signierte Werke: Rind des Apollonides, Stosch Taf. 11, hier Nr. 142. – Diana des Heios, Stosch Taf. 36, nach Zazoff, FS. 27 Anm. 80 vielleicht Signatur, nach 28 Anm. 85 Besitzerinschrift, nach Zazoff, HdArch. 341 Anm. 278 unentschieden ob »Steinschneider, Gemmenbesitzer oder gefälschte Signatur«. Die stilistische Variationsbreite der mit »Heiou« signierten Gemmen, die ich für echt halte (vgl. zu AGWien II Nr. 205) reicht von Werken späthellenistischer Art über archaisierende zu klassizistischen; ein Phänomen, das wir auch von anderen Gemmenschneidern der Mitte des 1. Jh.s v. Chr., etwa Solon, kennen. Heios signiert mit einem graecisierten lateinischen nomen gentile. Hieraus ergibt sich nach den Regeln römischer Namengebung und in Analogie zu anderen Gemmenschneidernamen, daß er Freigelassener eines Angehörigen der gens Heia war. Nach Ausweis seines Stiles stammte er aus dem griechischen Raum. Es ist gut möglich, wenngleich nicht beweisbar, daß der Patronus des Heios jener aus Ciceros Reden gegen Verres (II 2, 5, II 4, 2) als Kunstsammler bekannte C. Heius aus Messana war. – Die von Vollenweider, Genava 18, 1970, 53ff. ausgesprochenen Zuweisungen von Münzstempeln an Heios und die daraus erschlossene Verbindung mit Caesar halte ich nach wie vor für zweifelhaft. Anders Zazoff, HdArch. 315 Anm. 49; 328 Anm. 153; 329 Anm. 157 (statt auf Vollenweider ist irrtümlich auf C. Koch, Hermes 1955, 44f., 49, verwiesen), vgl. 341 Anm. 278 (ungewiß ob Steinschneider, Gemmenbesitzer oder gefälschte Signatur. Datierung der Kodrospaste in hadrianische Zeit. Hier auch das Vollenweider-Zitat). »Philosoph« sc. Barbar des Hyllos, Stosch Taf. 38; vgl. Vollenweider, Steinschneidekunst 70 Taf. 79, 1. 4. 6; Richter, EG. II Nr. 707. Divus Augustus 35 Anm. 221 Nr. 4; Zazoff, HdArch. 318 Anm. 72 Taf. 92,5 (im Gegensatz zu Zazoff, SF. als antikes signiertes Werk!) – Seepferd des Pharnakes, Stosch Taf. 50, hier Nr. 151.

1a) Werke, bei den unsicher ist, ob es sich um eine Signatur oder Besitzerinschrift handelt: Hercules des Admon, Stosch Taf. 1., hier Nr. 141.

2) antike Werke mit antiker Besitzerinschrift: »Priamos«, sc. Satrapenporträt, »des Aetion«, Stosch Taf. 3, vgl. hier zu Nr. 27.

3) antike Werke mit später zugefügter Inschrift: Reiter des Aulos, Stosch Taf. 15, hier Nr. 475. – Herrscherporträt des Aulos, Stosch Taf. 19, hier Nr. 68.

4) Kopien eines verschollenen Originales: den sog. »Caesar des Dioskurides«, Stosch Taf. 25 (jetzt nur mehr zur Hälfte erhalten in Den Haag, Maaskant-Kleibrink 19 Abb. 20a u. b) und den sog. »Augustus des Dioskurides«, Stosch Taf. 26 (jetzt im British Museum, Vollenweider, Steinschneidekunst 63 Anm. 83 Taf. 98,8). Vollenweider publiziert a. O. Taf. 98,10 eine weitere Replik im British Museum und führt beide Gemmen auf ein Original zurück, das aus der Spätzeit des Dioskurides stammen könne. M. E. liegt allen drei Gemmen ein Original mit dem Porträt eines späthellenistischen Herrschers zugrunde; wahrscheinlich trug es die Signatur des Dioskurides und gehörte in diesem Falle wohl in eine frühe Schaffensperiode des Künstlers, vgl. hier zu Nr. 145.

5) Nachantike Werke: Gladiator des Caekas, Stosch Taf. 21, hier Nr. 863. – Satyr des Nicolas, Stosch Taf. 44, vgl. AGWien II zu Nr. 624; London Nr. 1893. Die Lesung »Nicomac(hus)« beruht auf einem Vorschlag Viscontis (Op. varie II 208).

Zu den hier vertretenen Glaspasten nach Meistergemmen bei Stosch s. den Index.

(132) Tölken XIII, XXVI, XXX hatte 517 Stücke ausgesondert, diese Zahl enthielt die schon von Winckelmann in cl. 8, 82–121 und an anderen Stellen der Description, wo sie aus inhaltlichen Gründen eingefügt worden war (z. B. cl. 2, 1240. cl. 3, 246. hier zu Nr. 82, 512) als modern bezeichneten Stücke, ferner Metallringe, darunter auch antike wie Berlin Nr. 287, Medaillons und Münzen. Furtwängler schied unter Nr. 8831ff. weitere 104 Steine als nachantik aus. Furtwäng-

ler, AG. III 416f. zeigt, daß es nicht Stoschs Schuld war, wenn Winckelmann moderne Pasten als antike bezeichnete. Unter den von mir bearbeiteten Stosch-Gemmen halte ich AGD. II Nr. 497 nicht mehr für antik, Trillmichs Einwände, JdI. 86, 1971, 190f. Anm. 33, scheinen mit jetzt überzeugend. Bekanntlich sind die Stosch-Gemmen wie die ganze Berliner Gemmensammlung heute geteilt. Die meisten Gemmen sind im Besitz der Staatlichen Museen in Ostberlin. Im Antikenmuseum, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, in Westberlin befinden sich jene nach Qualität und Bedeutung des Gegenstandes ausgewählten Gemmen, die gegen Ende des Zweiten Weltkrieges nach Schloß Celle ausgelagert worden waren; s. AGD. II 10f.; AGWien I 23 Anm. 21; Greifenhagen, Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 1962, 180f.; ders., Schmuckarbeiten in Edelmetall 11. Platz, Berliner Museen 28, 1983, 11. Eine über diese Tatsachen hinausgehende inhaltliche Fehlinterpretation wie sie Zazoff, HdArch. 215f. Anm. 252 unterstellt, liegt mir fern.

(133) Daß Stosch den Stein an Guay weitergab, kann nicht so gedeutet werden, als habe er sich von einem als falsch erkannten Stück trennen wollen; auch den antiken Granat mit dem von Gnaios signierten Athleten gab er in andere Hände, vgl. D. Kent Hill, Apollo 162, 1975, 101. Bei dem ebenfalls nicht in den Gemmae antiquae caelatae erscheinenden Herculeskopf Berlin 9149, s.o. 25 zu Nr. 8, möchte man aus Winckelmanns Formulierung »C'est une des plus belles Têtes de notre Cabinet.« erschließen, daß ihn Stosch für antik hielt. Stosch plante einen zweiten Band, der nicht erschienen ist, vgl. Heringa, a.O. (Anm. 35) 82 Anm. 105.

(134) Furtwängler, AG. III 419. Zazoff, SF. 125. Eine nützliche Übersicht der älteren Werke, die signierte Gemmen behandeln, gibt Clarac, Manuel III, XIff. Ferner jetzt: Zazoff, SF. 30ff. »Die von Stosch benutzten Gemmenbücher«. Späteres bei Furtwängler, AG. III 434.

(135) vgl. o. 19

(136) vgl. Stephani bei Köhler If. Der Artikel »Einleitung über die Gemmen mit Namen der Künstler« war erschienen in Böttigers Archäologie und Kunst 1. Band, 1. Stück (1828) 1ff., vgl. Tölken XXXIVf. Raoul-Rochette (1845) 100ff.

(137) Köhler 43f., 112f., 210ff., 208f.

(138) S. hier zu Nr. 16, 141. Köhler 202f., vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 152.

(139) Köhler 140, 142.

(140) Köhler 108. Vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 227f. Tesoro Nr. 28 Abb. 21 (beste Abb.). Zazoff, HdArch. 318 Taf. 92,6.

(141) Köhler 160. Hier Nr. 152.

(142) Köhler 176. Vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 112,1-3. Zazoff, HdArch. 318 Taf. 93,3.

(143) Köhler 171f.

(144) Köhler 100, dagegen schon Stephani bei Köhler 288 Anm. 26. Vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 233f. Boardman, GGFR. Pl. 1015. Zazoff, HdArch. 287 Taf. 81,4. Inzwischen läßt sich die Geschichte dieser Gemme bis in die Sammlung Papst Pauls II. zurückverfolgen: Graham Pollard, Burlington Magazine 119, 1977, 574 Abb. 54f. M. Vickers, Gazette des Beaux Arts VI periode, tome 101, 125. année, mars 1983, 97ff.

(145) Köhler 143.

(146) Furtwängler, AG. III 410. Vgl. Heres, a.O. (Anm. 9) 64 Anm. 46. Zazoff, SF. 49f.

(147) J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Herausgegeben von W. Rehm mit einer Einleitung von H. Sichtermann (1968) 188f., 438f. S. jetzt Zazoff, SF. 187.

(148) Winckelmann führt unter den modernen Gemmen und Pasten der Sammlung Stosch vier originale Gemmen Natters und eine Glaspaste nach einem seiner Werke an: cl. 8, 93 Karneol, Apollokopf, Elisabeth Nau, Lorenz Natter (1966) Nr. 11 »Verbleib unbekannt«; Nr. 94 Plasma, Tiberiusporträt, nicht bei Nau, wohl eine Replik des Bandachat in Leningrad, Nau Nr. 57; Nr. 95 Chrysolith, Caligulaporträt, nicht bei Nau; Nr. 96 Karneol, Porträt der Sabina, Nau Nr. 62 »Verbleib unbekannt«; Nr. 97 Glaspaste nach Karneol, Porträt des Kardinal Albani, Nau Nr. 70. Die Steine könnten sich, wenn erhalten, in der kunstgeschichtlichen Abteilung der Berliner Museen befinden.

(149) Winckelmann, a.O. (Anm. 147).

(150) Ein eindeutig negatives Urteil wie »certainly dishonest« Hill a.O. (Anm. 133) 101 läßt sich ebensowenig sicher begründen wie das Gegenteil. Eine sicher falsche, verleumderische Stosch-Anekdote bei Heringa, a.O. (Anm. 35) 83, vgl. Reinach 149. Zazoff, SF. 188.

(151) Köhler erwähnt die Sammlung Poniatowski, z.B. 135f., 304 Anm. 111, ohne Hinweis auf die falschen Signaturen. Raoul-Rochette, Journal des Savants 1831, 338. Tölken, Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik ... Berlin 1832, 309ff. Wenn Stephani es bei Herausgabe von Köhlers Schrift – 1851 – überflüssig findet, die Fälschungen der Sammlung Poniatowski zu erwähnen, mag dies verständlich sein (Köhler VII), nicht jedoch bei Köhler 1833. Zur Sammlung Poniatowski: Reinach 151ff. Ionides 54. Zazoff, SF. 192f.

(152) Furtwängler, AG. III 424.

(153) L. Stephani, Über einige angebliche Steinschneider des Altertums. Ein Supplement zum dritten Bande von Köhlers gesammelten Schriften, MemAcPetersb. ser. 6, tome 8 (1851) 185ff., auch als Einzelschrift erschienen.

(154) Vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 148. Reinach 151. Zazoff, SF. 134.

(155) Brunn II, VI 465f. K. H. Meyer, Studien zum Steinschnitt des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Werkstatt am Hofe von Hessen-Kassel in den Jahren 1680-1730. Diss. Hamburg 1973, 24f. verkennt die Forschungssituation in der archäologischen Glyptikforschung, wenn er glaubt, Köhlers Abhandlung sei nicht gebührend berücksichtigt worden, Furtwänglers Kriterien seien rein subjektiv und wenn er sich von einem Rückgriff auf Köhler und ungünstige Urteile über Stosch einen Fortschritt verspricht. Der dort (21 und 25 Anm. 87) als richtungsweisend empfohlene, brillant geschriebene, aber in entscheidenden Punkten nachweislich unzutreffende Aufsatz von L. Curtius ist als methodischer Leitfaden ungeeignet, vgl. hierzu Nr. 16, 17. S. jetzt die Zurückweisung des Ansatzes von Meyer durch Zazoff, HdArch. 390 Anm. 14.

(156) Dexamenos: Boardman, GGFR. 408 Nr. 51, 52; Perga(mos): a.O. 410 Nr. 148. Hyllos: Vollenweider, Steinschneidekunst 69 Taf. 77,6.

(157) AGD. II Nr. 456; s.o. 24 u. 27 Anm. 171, Anm. 144.

(158) Furtwängler, Künstlerinschriften 149ff. Vgl. Zazoff, HdArch. 316 Anm. 61.

(159) Furtwängler, Künstlerinschriften 260. Vollenweider, Steinschneidekunst 36f. Taf. 28,1.

(160) Vollenweider, Steinschneidekunst 41. Den Haag Nr. 1158. Zazoff, HdArch. 286 Taf. 80,4.

(161) Furtwängler, Künstlerinschriften 203, s.o. Anm. 142.

(162) S.o. 25 Nr. 3.

(163) Hier zu Nr. 870. Furtwängler, Künstlerinschriften 243.

(164) Furtwängler, Künstlerinschriften 247, hier zu Nr. 144.

(165) AGWien II Nr. 1035. Divus Augustus 33 Taf. 9,54-55. Für eine Diskussion der von mir abgelehnten, doch erwägens-

werten Benennung »Germanicus«, vgl. H. Jucker, BABesch. 57, 1982, 105 Abb. 15 (mit Megow), ist hier nicht Raum. Ausschließen läßt sich der zuletzt wieder von Zazoff, HdArch. 316 (mit Furtwängler) genannte Tiberius, für den die Barttracht nicht nachgewiesen ist.

(166) Z. B. hier zu Nr. 144/4.

(167) Boardman, GGFR. 141, 157 f., 236 f., 360 ff. und passim; mit Verweisen auf Boardman, AG.

(168) Vgl. Rezensionen des Werkes: Diehl, Gymnasium 74, 1966, 563 ff.; Simon, DLZ. 88, 1967, 634 ff.; Groß, GGA. 220, 1968, 48 ff.; Zazoff, Gnomon 41, 1969, 195 ff.; sowie Divus Augustus 30 ff. passim.

(169) Zazoff, HdArch. 83 f. (Syries u. Onesimos), 100 ff. (archaische), 132 ff., 137 ff. (klassische), 205 ff. (hellenistische), 281 ff., 285 ff. (republikanische), 316 ff. (kaiserzeitliche), die einzelnen Gemmenschneidernamen im Index 439 f. Nicht erwähnt sind die Signatur des Demas, Seyrig, Syria 49, 1972, 115 ff. (bei einem dort als Ariathes VI. bestimmten Porträt), der Karneol des Pergamos, AGWien I Nr. 278 und die Gnaios-Signatur AGWien II Nr. 770, vgl. Boardman, GGA. 233, 1981, 63 f.; ferner der Bergkristall Harari Coll. Nr. 62 (unfertige Signatur des Aulos?). Als umstrittene Steinschneidernamen sind u. a. aufgeführt Heios und Pharnakes, vgl. Anm. 131.

(170) G. Dembski, NumZeitschr. 95, 1981, 5 ff.

(171) AGD. II Nr. 456. Stosch Taf. 34 darf als Beweis für das Vorhandensein der Fassung gelten, nicht erst, wie AGD. II 170 angegeben, der Cades-Abdruck. M. Guarducci, Epigrafia Greca III 522 liest irrtümlich ἐπόι, obgleich sie AGD. II zitiert. Literaturhinweise bei Zazoff, HdArch. 317 Anm. 70.

(172) Stosch Taf. 37. Furtwängler, Künstlerinschriften 278 ff. Zazoff, SF. 29 Anm. 88. Zazoff, HdArch. 394 Taf. 130,8. Ein ähnlicher Fall: hier Nr. 863. Der Vermutung Kings (Antique Gems II 424), daß »Hellen« eine Signatur des Alessandro Cesati, genannt Grecchetto, sei, widersprechen Signaturen und Stil gesicherter Werke, s. Kris, Steinschneidekunst 74 f. 170; ablehnend: Reinach 171 zu Taf. 134,37; skeptisch: Dalton zu Nr. 784; zustimmend: Zazoff, a. O.

(173) Natter XXX. Nau a. O. (Anm. 148) Nr. 25. Das antike Vorbild: Furtwängler, Künstlerinschriften 255. Vollenweider, Steinschneidekunst 40 Taf. 31,1; 32,1.2. S. auch: Sena Chiesa, ArchCl. 31, 1979, 419; oben S. 27.

(174) Erhaltene Gemmen Natters mit antiken Gemmenschneidernamen tragen zusätzlich seine Signatur: Nau, a. O. Nr. 12, 18, 27; ohne Signatur ist die frei erfundene Blendung des Teiresias Nr. 36, ob ›Kallimachou‹ als Künstlersignatur oder als Hinweis auf den Autor der Fabel verstanden werden soll, ist m. E. unklar.

(175) Furtwängler, AG. III 380. Vgl. Nau a. O. (Anm. 148) 25 f. Mundt, a. O. (Anm. 27) 64. Zazoff, SF. 186 ff.

(176) Vgl. Mariette, Traité 142, der die 1729 für Kardinal Polignac in einem dem Original nach Material und Größe gleichen Chalcedon geschnittene Gemme sehr lobt.

(177) Vollenweider, Steinschneidekunst 63 Taf. 97,1.

(178) L. Natter, Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne ... London 1754; vgl. Nau, a. O. 14 Anm. 12, 19 ff. Zazoff, SF. 129 f.

(179) Vgl. New York XLI. H. Gebhart, Gemmen und Kameen (1925) 163 ff. Zazoff, HdArch. 39 Taf. 127,3-5 (Pichler).

(180) Z. B. Nau, a. O. Nr. 12.

(181) Reinach 150.

(182) Vgl. Zazoff, HdArch. 391 f. Abgüsse der Werke moderner Gemmenschneider finden sich bei Cades IX; die Zuschreibungen scheinen mir nicht immer zuverlässig. Eine Monographie von G. Seidman über N. Marchant ist in Druck.

(183) Hier Nr. 884, 889, 910. Beispiele werde ich in AGWien III bringen. Einzelstücke dieser Art konnten, wo antiquarische Unstimmigkeiten fehlten, für antik gehalten werden, s. u. Anm. 186.

(184) Nr. 878, 930.

(185) Nr. 156, 471, 565.

(186) Um nur eigene Fehler zu nennen: nicht antik sind AGWien I 505, 506, vgl. AGWien II 16. AGD. II Nr. 513, 515, vgl. AGWien II zu Nr. 1276, s. auch Anm. 132.

(187) Hier Nr. 338; vgl. Divus Augustus 47 ff. Allerdings bleibt die Möglichkeit, daß sich unter den unpublizierten, als modern klassifizierten Gemmen die eine oder andere antike befindet.

(188) Vgl. das Abkürzungsverzeichnis.

(189) AGWien I 21 f.; s. ferner Boardman, GGFR. 448 f.

GLASPASTEN VON ANTIKEN GEMMEN

KAMEEN

Die Kameen sind stets negativ abgegossen, das Bild erscheint also in der Glaspaste vertieft wie ein Intaglio und seitenverkehrt gegenüber dem Original. In der gleichen Weise reproduzierte Tassie Kameen als Glaspasten-Intagli (vgl. G. Seidmann, The Tassie Collection of casts and pastes after engraved gems at Edinburgh, Society of Jewellery Historians, News Letter Nr. 11, Febr. 1981). Da es nicht sinnvoll erschien, diese den Originalen widersprechende Seitenvertauschung beizubehalten, wurden die Aufnahmen nach Kameen seitenverkehrt reproduziert; d. h. ›links‹ und ›rechts‹ auf den Abbildungen entsprechen den Originalen.

PORTRÄTS

1

Bild 1,54 x 1,20, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die Bildoberfläche vertieft. 1,99 x 1,70 x 0,60.

Porträtkopf eines hellenistischen Herrschers. Ptolemaios VI.? Die schmale, spitze Nase hat eine Biegung etwa in ihrer Mitte, die Unterlipppe springt ganz wenig vor, das Kinn ist spitz. Die wohl vorhandene Binnenzeichnung des weit geöffneten großen Auges ist nicht erkennbar. Breite sichelförmige Locken bilden das Haar, vor dem Ohr biegt eine Locke nach vorn. Die Binde ist von mittlerer Breite, ein herabhängendes Ende im Nacken ist sichtbar.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,108 (Antiochus III)

H. Kyrieleis macht mich darauf aufmerksam, daß ein Porträt des jungen Ptolemaios VI. (180-145 v. Chr.) vorliegen könnte. Es wäre dann einzuordnen zwischen dem Porträt auf dem Goldoktadrachmon, Kyrieleis, 127. BWPr. 19 Abb. 9, das den höchstens zehnjährigen König darstellt, und jenem auf dem Silberdidrachmon in New York, Kyrieleis, a. O. 19 und Bildnisse der Ptolemäer Taf. 46,4, bei dem erster Bartflaum auf der Wange erscheint.

2. Jh. v. Chr.

2

Hellbräunlich, durchsichtig. Bild 3,10 x 2,58, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 3,43 x 2,94 x 0,86.

Fragment, lorbeerbekränzter Kopf des Augustus im Profil. Bis zum Kinn erhalten. Es fehlt die hintere Partie des Nackenhaares, die Kranzschleife mit Ausnahme der Umwickelung der Zweigenden und der oberen Schlaufe. Rankenwerk, am Original aus Gold, verdeckt die Bruchstelle.

Vom Wirbel am Hinterkopf, dessen Mittelpunkt nicht sichtbar ist, sind ruhige, meist dreiteilige Sichellocken bis zum Kranz geführt. Das Stirnhaar bildet über dem Augenwinkel eine Gabel; die nach der rechten Gesichtshälfte gerichtete Hälfte der Gabel ist nicht zu sehen, wohl aber eine darüberliegende, nach hinten gestrichene Lockenschicht. Diese Frisur entspricht dem Actiumtypus. Eine S-förmig geschwungene Lockenreihe schließt sich an die linke Gabelhälfte an, die Schläfenhaare biegen sich in Gegenrichtung, enden in drei kurzen, ebenfalls nach vorn gebogenen Spitzen. Die Nackenhaare sind S-förmig geschwungen.

Die Gesichtszüge sind idealisiert. Die in geringer Schräge vorspringende Stirn ist kaum merklich von der gleichmäßig gebogenen Nase abgesetzt. Volle, locker geschlossene Lippen, ein mäßig großes Kinn schließen sich an; die untere Kinnlinie ist in weichem Bogen bis zum Ohr geführt. Das Ohr ist groß und sorgfältig gearbeitet mit hängendem Läppchen, deutlicher fossa triangularis, die Oberfläche hier offenbar etwas berieben. Die Braue verläuft in leichter gleichmäßiger Biegung etwas schräg nach unten, das Oberlid folgt ihrer Biegung, das Unterlid geht weich in die Wange über, die Iris ist als Oval, die Pupille als Punkt eingezeichnet.

Original: Neapel.

Publ: Lippert[1] II, 2,280;[2] II 582. Raspe–Tassie 11092 Taf. 54. Cades IV 272. Cades, Uomini illustri 5,214.

Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,80 (summarisch: »Abgesehen von den zweifelhaften und im einzelnen nicht aufgezählten Köpfen bei Cades (Nr. 261-272), ...«).

Bernoullis pauschal geäußerter Zweifel scheint mir unbegründet. Das Auge ist ähnlich dem des Augustus vom Lotharkreuz in Aachen, vgl. Divus Augustus 31f. Taf. 8,49; der Pupillenpunkt sitzt in der Mitte, blickt geradeaus, ist nicht wie bei in der Qualität vergleichbaren nachaugusteischen Augustuskameen nach oben gerückt (vgl. a.O. 33). Der S-förmige Schwung der Nackenhaare entspricht einer späteren Entwicklungsstufe als die Nackenhaare des Kameos vom Lotharkreuz; ähnliche Formen kommen auf Münzen der Zeit von ca. 19-15 v. Chr. vor, vgl. Hirmer, RM. Taf. 37,143 V (Denar ca. 19/15 v. Chr.); Taf. 37,145 V (Denar ca. 17/15 v. Chr.). Später ist die Bildung des Nackenhaares bei dem Augustus der Gemma Augustea, bei dem über den S-förmigen Locken eine zweite Schicht langgezogener, aufwärtsgebogener Sichellocken liegt (vgl. H. Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea Taf. 9); kürzer und stärker bewegt wird diese zweite Lockenschicht in frühtiberischer Zeit (vgl. AGWien II 107 zu Nr. 1035; Divus Augustus 32f.). Hieraus ergibt sich eine Datierung des Kameos in die letzten zwei Jahrzehnte des 1. Jh. v. Chr., wahrscheinlich zwischen 20 und 15 v. Chr.
Warum der Gemmenschneider die Frisur des Actium-Typus wählte, nicht die des damals neuen Prima-Porta-Typus, läßt sich nicht sicher erschließen. Mag sein, daß ihm die gebauschte Stirnhaarpartie des Actiumtypus besonders geeignet für ein Profilbild erschien.

Wohl 20-15 v. Chr.

3
Bild 2,40 x 1,80. Form 10, beide Kanten abgeschliffen. 2,68 x 2,09 x 0,59. »Kameo Wallmoden«

Porträtbüste des Germanicus im linken Profil. Die gerade Stirn ist nur wenig in Brauenhöhe vom Nasenprofil abgesetzt, die Nase ganz leicht gebogen, an der Spitze offenbar am Original etwas bestoßen. Die Unterlippe tritt etwas hinter die Oberlippe zurück; die Kontur des nicht sehr hohen, aber kräftigen Kinns springt wieder bis in Höhe der Oberlippe vor. Das Auge ist mäßig groß, Binnengravur nicht erkennbar. Von der mageren, flächigen Wangenpartie hebt sich ein Muskelzug um den Mundwinkel ab. Der kräftige Hals mit leicht angedeutetem Adamsapfel sitzt auf knappem, schräg beschnittenem Büstenstück.
Die Haarkontur begrenzt die Stirn gerade, die sichelförmigen Lockenenden sind gleichgerichtet, zur Schläfe hingewendet. Kleinere und größere sichelförmige Locken biegen sich vor dem Ohr in Gegenrichtung nach vorn, drei feine Spitzen dieser Lockenpartie biegen sich wieder zum Ohr hin, sie münden in nur noch gravierte Sichellöckchen, die schon unterhalb des Ohres sitzen: ein ganz zarter Wangenbart also. Das übrige Haar ist in flachen Wellen vom Wirbel nach vorn und zum Nacken gestrichen. Die Spitzen der Deckhaare enden über denen der Stirnhaare. Das Nackenhaar endet knapp über Kinnhöhe. Hinter dem Kopf die im 18. Jh. zugefügte Signatur auf der Glaspaste in Relief, am Original also vertieft, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen, OR: ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ . Die Buchstaben sind winzig, mit einem Rundperlzeiger geschnitten. Rundperlkügelchen markieren die Hastenenden bei I und C, beim Y bestehen die Hasten nur aus Rundperlpunkten, beim K sind die Enden der senkrechten Haste durch Rundperlpunkte verdickt, die Schräghasten durch zwei Rundperlpunkte angegeben. Beim Δ ist der die Ecken markierende Rundperlpunkt nur neben dem I zu erkennen. Der durch den Abguß vergrößerte Bauch des P bestand wahrscheinlich nur aus einem Punkt.
Offenbar war der Kameo an Ober- und Hinterkopf, Hals und Büste unterschnitten. Diese Teile der Kontur mußten mit Wachs ausgefüllt werden, um den Abdruck zu ermöglichen. Aus dieser Wachsfüllung resultiert an dem unretuschierten Glasabdruck eine 0,1 cm breite glatte Zone, die von Stirnhaar bis zum hinteren Büstenrand und vom Halsansatz bis zum vorderen Büstenrand reicht. Beim Gesicht könnte ein ganz schmaler unregelmäßiger Streifen, der die Kontur von Nase bis Kinn begleitet, auf Hinterfüllung mit Wachs beruhen. Zur Technik s.o. 21.

Original: Verschollen. Einst im Besitz von Johann Ludwig, Graf von Wallmoden-Gimborn.

Publ: Winckelmann, Werke ed. Eiselein V 58; VI 192; XI 244. Lippert[2] III 2,258. Raspe 11 288. Cades V 370. Cades, Uomini illustri 6,278. Köhler 161 Nr. 16. Stephani bei Köhler 329 Anm. 40. Brunn 494. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,310f. l, 322 Taf. 26,12. Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Archäologisches Institut der Universität Göttingen. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne (1729-1812), 1979, 12 Abb. 4: Zeichnung aus dem ›Codex Kielmannsegg‹ für den von R. E. Raspe geplanten Katalog der Sammlung Wallmoden.

Der Kameo gilt als Porträt Caligulas. Winckelmann rühmt in mehrfach. In der Geschichte der Kunst

(11,2,24 ed. Eiselein VI 192) heißt es ›Das schönste Bildnis desselben (sc. Caligulas) ist unstreitig ein erhoben geschnittener Stein, welchen der Herr General von Walmoden aus Hanover, in diesem Jahre 1766, zu Rom erstanden hat; ja man kann diesen Stein unter die allervollkommensten Arbeiten in dieser Art zählen.« In einem Brief vom 20. 3. 1766 an Genzmar (XI 244) schreibt er »Neulich ist hier ein einziger hochgeschnittener Kopf des Caligula, in der gehörigen Größe eines Ringsteins, mit mehr als 1000 Scudi bezahlet worden.« Schon an einer früheren Stelle der Geschichte der Kunst (7,1,43 ed. Eiselein V 58) wird der Kameo als Besitz von »General Wallmoden, großbritannischer bevollmächtigter Minister zu Wien, in Rom erstanden ...« erwähnt. Die Inschrift wird von Winckelmann nicht erwähnt. Man darf erschließen, daß sie damals fehlte. Raspe notierte »The inscription modern, as I have it from the possessor«.

Die Signatur wurde zwischen 1766 und 1770 (s. u.) hinzugefügt. Sie ahmt stilgetreu und täuschend ähnlich die Signatur des Dioskurides nach, steht am nächsten der Signatur des Mercur in Cambridge (hier 145, Liste Nr. 7), man vergleiche das K mit Punkten als Schräghasten, das Y aus Punkten (beim Mercur allerdings mit winzigen Hasten), wahrscheinlich das P mit Punkt als Bauch. Derart genaue Kopien von Signaturen machten zuerst die Pichler (vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 212). Eine ›Pichler‹ signierte Kopie des Mercur in Cambridge (Vollenweider, St. Taf. 97,4) zeigt, daß gerade dieses Stück genau studiert worden war. Eine Kopie des gleichen Steines, mit kopierter Signatur, wird von Vollenweider (St. 63 Anm. 83 Taf. 97,1) einem Pichler zugeschrieben. Die vorliegende Signatur könnte von der Hand Antonio oder, wahrscheinlicher, Giovanni Pichlers stammen (Antonio: 1697-1779 starb in Rom; Giovanni, der ältere Sohn, 1734-1791, lebte seit 1743 in Rom, vgl. Thieme-Becker 26,585).

Wir dürfen also Giovanni Casanova Glauben schenken, der den Fall als jüngstes Beispiel einer Verfälschung erzählt (Discorso sopra gl'Antichi principalmente in Dresda, Leipzig 1770, p. III; deutsche Übersetzung: Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst, besonders aus der churfürstlichen Antiquitätensammlung zu Dresden, Leipzig 1771, 3) »Ein neues Beispiel hievon ist der schöne Ring mit dem Kopfe des Caligula, den der Hr. General von Walmoden in Rom für 400 Dukaten gekaufet. Dieser Sardonych wurde mir für 150 Dukaten zum Verkaufe angeboten, und war noch ohne Namen. Herauf brachte ihn ein gewisser Kaufmann, Amidei, an sich. Dieser glaubte, daß ihn noch niemand gesehen habe, und ließ heimlich durch den berühmten Pikler den Namen des Dioskorides darauf schneiden: ohne Zweifel würde ihn dies weit kostbarer gemacht haben, wenn er nur daran gedacht hatte, daß Dioskorides das Bildnis dieses Kaisers nicht könne gemacht haben.« (Erwähnt von Köhler u. Wallmoden. Ausst. Göttingen, a. O. 13. Für die Abschrift des Textes danke ich Martin Bentz, Göttingen.) Der »berühmte« Pichler dürfte Giovanni sein. Die letzten Sätze scheinen anzudeuten, daß Wallmoden beim Kauf um die Fälschung wußte und den, unter der Voraussetzung, es sei Caligula dargestellt, geführten, gelehrten Beweis ihrer Unmöglichkeit kannte. Der höhere Preis wäre dann, anders als Köhler meint, unabhängig von der gefälschten Signatur erzielt und zum Teil durch Pichlers Honorar verursacht worden.

Fast gleichzeitig mit dem Kameo Wallmoden war noch ein zweiter Kameo mit dem Porträt des Caligula und der Signatur des Dioskurides aufgetaucht, der Kameo Jenkins. Dieser Kopf trug jedoch einen Lorbeerkranz. Stephani hielt fälschlich die Kameen Wallmoden und Jenkins für identisch, was Bernoulli richtigstellt (a. O. 311 n). Winckelmann erwähnt den Kameo Jenkins, der ebenfalls verschollen ist und nicht einmal in einem Abdruck belegt scheint, in den ›Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen‹ (1764, also zwei Jahre vor dem Auftauchen des Kameo Wallmoden, ed. Eiselein II 267 f.). »Bei Gelegenheit des Namens des Künstlers dieses Werkes (sc. des Mosaiks Neapel no. 9987) kann ich nicht unterlassen, anzumerken, daß der Name eines andern Dioskorides, welcher unter dem Augustus ein berühmter Künstler in geschnittenen Steinen war, zu manchen Betrügereien Anlaß gegeben. Dieses ist noch neulich auf einem kürzlich entdeckten Cameo oder erhoben geschnittene schönen Kopfe des Caligula geschehen, welcher in den Händen des Herrn Thomas Jenkins, eines britischen Malers in Rom ist, wo jemand den Namen des Dioskorides einschneiden ließ, um den Preis desselben zu erhöhen. Es ist auch für den Anfänger gut zu wissen, daß die Namen auf erhoben geschnittenen Steinen gleichfalls erhoben und niemals (hier irrt Winckelmann, vgl. z. B. Nr. 4, 16 u. o. 27) tief oder eingeschnitten gefunden werden.«

Daß Kameo Wallmoden und Kameo Jenkins zu trennen sind, ergibt sich eindeutig aus Visconti, Il Museo Pio Clementino III zu Taf. 3 (erste Ausgabe 1790, in ›Le Opere‹, Milano 1819, III 28 Anm. 2) »Per altro questa fronte anile, di cui Seneca fa menzione, in niun altro monumento è cosi distinta, quanto nell'incomparabil cammeo rappresentante Caligola laureato che

si conserva tuttora presso il sig. Tommaso Jenkins. D'un altro egregio cammeo colla medesima effigie posseduto dal general Walmoden parla Winckelmann ...« (vgl. Meyer in Winckelmann, Werke ed. Eiselein VI 191 Anm. 3). Visconti kannte die Sammlung Jenkins genau (vgl. Opere I, Milano 1818, XXXI).
Der Kameo selbst ist nach seinem Stil eindeutig antik und von hoher Qualität. Die Benennung ›Caligula‹ ist m. E. nicht haltbar. Das Porträt ähnelt sehr dem des Augustus und stellt Germanicus dar. Für ihn spricht m. E. die gleichgerichtete Reihe der Stirnlokken, das Profil, insbesondere die leicht zurückgezogene Unterlippe und der leichte Wangenbart. Zum Porträt des Germanicus: H. Jucker, Die Prinzen auf dem Augustusrelief in Ravenna, Mel. Collart (1976) 251 ff.; zum Wangenbart a. O. 263; ferner ders., JdI. 91, 1976, 223 f. und Römische Herrscherbildnisse aus Ägypten, Vorabdruck aus ANRW. (1979) 8 f.
Gesicherte glyptische Porträts des Germanicus: AGWien I Nr. 525 (mit Drusus II und Livilla, 4-5 n. Chr.). Etwa gleichzeitig: Kameo London, British Museum, von Epitynchanos signiert (hier Nr. 4). Gemma Claudia (Divus Augustus 36 Taf. 11,66, 48/49 n. Chr.). Wenn die hier ausgesprochene Benennung richtig ist, muß auch Walters Nr. 3918 Taf. 39 ein Porträt des Germanicus sein. Stilistisch ist dieser sardfarbene Glaskameo dem vorliegenden so eng verwandt, daß man sein Original wohl der gleichen Hand zuschreiben darf (Divus Augustus 25 Anm. 113 Taf. 7,45 als Augustus). Vgl. ferner hier Nr. 576, 577. E. Tóth, Römisches Österreich 11/12, 1983/84, 315 ff.; Taf. 21 m. E. Tiberius (AR).
Nach seinem Stil gehört der Kameo in augusteische Zeit. Die Form des Nackenhaares, dessen Umriß ein langes, unten wenig schmaler werdendes Rechteck bildet, innerhalb dessen die Haare in waagrecht geführten langgezogenen S-Wellen verlaufen, findet sich ähnlich am Augustusporträt der Gemma Augustea. Die im Umriß verwandten Nackenhaare pergamenischer Münzen der Jahre ca. 27-23, BMC. Empire I Taf. 17,6.8.9; Taf. 21,6.7.10 haben kürzere Einzellocken. In frühtiberischer Zeit verschmälert sich bei in der Gesamtanlage vergleichbaren Nackenhaarpartien der Umriß nicht nach unten, vgl. den Divus-Augustus-Kameo in Köln (a. O. Taf. 2,3.14.1) und nächstverwandte Münzen. Zur weiteren Entwicklung: a. O. 32 und AGWien II 107 zu Nr. 1035.
Der Kameo entstand wohl um 4 n. Chr., dem Zeitpunkt der Adoption des Germanicus durch Tiberius, oder bald darauf. Die Angleichung des Porträts an das des Augustus dürfte Germanicus als potentiellen Nachfolger kennzeichnen.
Wohl 4 n. Chr. oder bald darauf.

4
Bild 2,8 x 2,05. Höhe des Erhaltenen: 1,34. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 3,10 x 2,32 x 0,56.

Fragment. Porträtkopf des Germanicus im rechten Profil, bis zum Kinn erhalten, wahrscheinlich mit knapper Büste zu ergänzen. Die Haare sind von dem auf dem Scheitel liegenden Wirbelpunkt aus in Stufen aus sichelförmigen Locken mit Binnengravur zu Stirn und Nacken geführt. Von der Stirnmitte aus biegen sich drei Sichellocken zur Schläfe hin, es folgen zwei gleichgerichtete Locken, deren etwas längere Spitzen jedoch in Gegenrichtung weisen. Ihnen folgen zur Schläfe hin gestrichene Locken in zwei Stufen, deren Enden sich leicht nach vorn biegen. Das Gesicht wirkt jung, die Nase ist ganz leicht gebogen. Ein Kreis gibt die Iris, ein Punkt die Pupille an. Hinter dem Kopf, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen; am Original vertieft, bei der Glasgemme in Relief: ЄΠΙΤΥΓΧΑ [NOY mit kleinen Rundperlkugeln an den Hastenenden.

Original: Sardonyx, der Kopf hell auf dunklem Grund. London, British Museum

Vorbesitzer: Orsini. Strozzi. Blacas

In dem Inventar der Slg. Orsini wird der Kameo nicht aufgeführt, nur erwähnt (P. de Nolhac, Mél. d'arch. et d'hist. 4, 1884, 169 zu Nr. 351), er befand sich also spätestens bei Orsinis Tod (1600) nicht mehr in dessen Besitz. Nach Bracci hat Leo Strozzi den Kameo von F. Orsini um 100 spanische Goldduk aten erworben.

Publ: Gallaeus, Illustrium Imagines (1598) Taf. 87. Faber, Commentarius (1606) 4,41 zu Taf. K: »Effigies Germanici adolescentis, in onychino lapide, sive cameo, visitur; manu perfectissimi artificis, ut ipsum opus arguit, sculpta, una cum ipsius artificis Graeci nomine, quod est Epitynchanos: quem Augusti aevo floruisse verisimile est, cuius etiam libertus forsan fuit; cum credibile sit isto aevo imaginem illam Germanici etiamnum adolescentis fuisse factam, cum eum Augustus referente Suetonio, diu cunctatus, an sibi successorem destinaret, Tiberio adoptandum dederit, cum esset Germanicus eius Drusi filius, qui Tiberii frater fuit. Ipsa imago perquam similis est iis, quas numismata Graeca exhibent, a Caligula Imperatore filio eius cusa: ex quarum comparatione certo colligere licet hanc Germanici effigiem esse, sed in adolescentia ipsius factam.«

Die Tafel gibt Kopf und Inschrift ergänzt (ΕΠΙΤΥΓΧΑΙΝΟϹ ЄΠΟΙЄΙ). Wie Köhler und Brunn zeigten, sind Texte und Überschriften der Tafel 87 »Marcellus Augusti Nepos« und der Supplementtaf.

K »Germanicus Caesar« vertauscht. Text S. 41 zu K bezieht sich auf Taf. 87; Text S. 52 ff. zu Taf. 87 bezieht sich auf Suppl.-Taf. K. Reinachs Vorschlag zur Lösung der Unstimmigkeit ist abwegig, denn Taf. 87 gibt sicher diesen Kameo wieder, wie aus der getreuen Wiedergabe der Haare, des Auges, der Inschrift ersichtlich ist, wobei von der zeitgemäßen Umstilisierung und Ergänzung abzusehen ist, hier Abb. 14.

Stosch Taf. 32 (Hals in hellerem Ton ergänzt. Germanicus). Gori, Mus. Flor. II Taf. 9,1 (skizzenhaft ergänzt mit Angabe des Erhaltenen); S. 23 Gleichsetzung mit dem E. des Columbarium der Livia. Mariette, Traité I 112. Winckelmann cl. 4 Nr. 230 (Glaspaste Stosch. Original in der Slg. Strozzi). Lippert [1]II 2,305; [2]II 616. Bracci II 78/79 ff. Taf. 70 (Gem. mag. 2,95 x 2,1. Marcellus. Slg. Strozzi). Raspe–Tassie Nr. 11 220. Millin, Etude des pierres gravées 65. Visconti, Opere varie II 306 Nr. 475 (Abdruck Slg. Agostino Chigi). Cades, Rom V 355 (Slg. Blacas). Clarac, Manuel III 104. Köhler III 208 f., 361 f., Anm. 11 ff. Brunn 497 f. CIG. IV 7185 (ungenau). Bernoulli, Röm. Ikonographie II 125, 177 Taf. 26,8. Furtwängler, Künstlerinschriften 240 f. Reinach 50 Taf. 49, II 9,1; 167 f. Taf. 134,32. Lippold Taf. 73,1. Walters Nr. 3592 Taf. 39. L. Curtius, MdI. 1, 1948, 73 H (Germanicus). Vollenweider, St. 77 Taf. 88,4. Richter, EG. II Nr. 674. Zsolt Kiss, L'Iconographie des princes julio-claudiens (1975) 47 Abb. 81 (C. Caesar). Divus Augustus 28.36 Taf. 11,65. Zazoff, SF. 25 Taf. 7,3.4. Zazoff, HdArch. 316 Anm. 59 Taf. 91,3.

Die Signatur ist wahrscheinlich im Genitiv zu ergänzen, analog zu dem Amethyst im Cabinet des Médailles (Vollenweider, St. 76 Taf. 88,1 u. 2). Vollenweider machte wahrscheinlich, daß dieser Epitynchanos, wie schon Faber und Gori vermuteten, identisch ist mit dem im Columbarium der Livia bestatteten aurifex gleichen Namens. Sie datiert den Kameo nicht später als 4 n. Chr. (Zeitpunkt der Adoption), wie ebenfalls schon Faber vorgeschlagen hatte.

Stilistisch nächstverwandt ist das Schalenfragment mit Divus Augustus im Vatikan, das ich der gleichen Hand zugewiesen habe; es entstand 14 n. Chr. oder kurz darauf.

Die alten Benennungsvorschläge Marcellus (Bracci, aufgrund der falschen Tafelüberschrift bei Faber?) und Sextus Pompeius (Millin) entbehren jeder Stütze. Bei C. Caesar (Kiss) wäre eine Lizenz des Gemmenschneiders anzunehmen, denn die Zange fehlt, s. u. zu Nr. 574. Dagegen scheint sich die von Faber auf den Vergleich mit caliguläischen Münzen gegründete Benennung zu bewähren: Vgl. die Lockengruppe der rechten Stirnhälfte: Jucker, Mél. Collart (1976) 253 Abb. 15 und 252.

Ca. 4-19 n. Chr.

5

Bild 2,15 x 1,65, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,23 x 1,83 x 0,50.

Gestaffelte Büsten des Caligula und der Drusilla.

Der Kopf des Caligula hat den typischen hochrechteckigen Umriß. Unter hoher Stirn springt die gebogene Nase mäßig vor, die Unterlippe ist zurückgesetzt, das Kinn klein. Ein kleiner Bart auf der Oberlippe, eingeschnittene, nicht plastische kurze Härchen auf Wange und Kinn kennzeichnen den absichtlichen Verzicht auf Rasur. Die in S-Linien nach vorn geschwungenen Nackenhaare reichen bis zur Mitte des schlanken Halses herab. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz, um die Büste das Paludamentum.

Das Gesicht der Drusilla mit großem Auge, gerader Nase, vollem Mund, kleinem rundem Kinn und voller Wange ist von jugendlicher Schönheit. Die Frisur besteht aus einem breiten Band von vier parallel nebeneinander liegenden Wellen, dahinter schließen sich feingravierte, abwärts gerichtete Wellen an. Um die Büste ein Tunicastück.

Original: Sardonyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,309; [2]II 633 (Caligula u. Agrippina minor). Cades V 371. Bernoulli, Römische Ikonographie II ·1,311 s, 322 Taf. 27,11 (Caligula und wahrscheinlich Drusilla). Raspe–Tassie 11303.

Die Frisur der Frau ist nicht jene der allenfalls in Frage kommenden Agrippina maior, vgl. hierzu Nr. 586. Daher kann es sich nur um Drusilla, die Schwester und Gemahlin des Caligula handeln.

Die Interpretation des Kameo läßt sich anschließen an die des von Kyrieleis als Caligula erkannten thronenden Kaisers mit Roma auf dem Wiener Kameo (AA. 1970, 492 ff.). Wie dort trägt Caligula einen Trauerbart, der Kameo muß also nach dem Tod der Drusilla (38 n. Chr.) entstanden sein. Aus historischen Gründen kann er, ebenso wie der Wiener Kameo, nur innerhalb der Regierungszeit des Caligula geschaffen sein. Kyrieleis hat auf die ägyptischen, speziell ptolemäischen Elemente des Wiener Kameo hingewiesen. Auch dieser Kameo nimmt in den ›capita iugata‹ einen ptolemäischen Typus auf und bezeichnet das kaiserliche Paar als ›Theoi Adelphoi‹.

Zum Typus der ›capita iugata‹: Möbius, Alexandria und Rom 16 ff. Ders. Kaiserkameen 25 ff. Porträts der Drusilla auf Münzen sind selten und für die Porträtzüge wenig ergiebig: M. Floriani Squarciapino in: EAA III 184 s. v. Drusilla mit Abb. 223. C. Pie-

trangeli, La famiglia di Augusto, in: Civiltà Romana No. 7 (Rom 1938) 76 Nr. 55,77 oben und unten. W. Trillmich, Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius, AMuGS VIII (1978) 124f. Taf. 14,8 (Münze von Milet, 37-41 n. Chr.). Ein Kameo des Caligula mit Trauerbart: Gesichter Nr. 166. Der Kameo im Cabinet des Médailles, Babelon Nr. 268 Taf. 30; Bernoulli a. O. II 1,310d ist nicht antik. Zur Form des Paludamentum vgl. Hirmer, RM. Taf. 47,181 v (Aureus, junger Nero, 51/54 n. Chr.).

38-41, wahrscheinlich 38 oder 39 n. Chr.

6

Bild 2,47 x 1,75, minimal konvex, d. h. der Bildgrund des Kameo war leicht konkav. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,60 x 1,90 x 0,45.

Porträtbüste einer Dame des Kaiserhauses aus der Zeit des Caligula oder Claudius. Iulia Livilla? Die zum großen Teil vom Haar bedeckte Stirn springt wenig vor, ihre Kontur setzt sich in dem geraden Nasenrücken fort, die Nasenspitze ist etwas gerundet. Volle Lippen, deren untere etwas zurückgesetzt ist, ein rundes, nicht vorspringendes Kinn, eine weiche, großflächige Wange, ein mäßig großes Auge unter bogenförmig hochgeschwungener, dann schräg abfallender Braue mit punktförmiger Pupille vollenden das ebenmäßige, jugendliche Gesicht. Das Haar ist in flachen Wellen vom Scheitel herabgekämmt, begleitet in drei Reihen kleiner Locken die Schläfe, ist hinter dem Ohr, von dem nur das Läppchen sichtbar ist, eingedreht, im Nacken zum Schlaufenzopf hochgebunden. Hinter dem Ohr hängt eine Korkzieherlocke herab. Die Büste ist mit einem Kultgewand bekleidet, dessen geflochtener Träger durch kleine Kreise wiedergegeben ist, um die Schultern liegt ein Mantel.

Original: Chalcedon, verschollen. Einst im Besitz von Graf Moritz von Brühl (nach Lippert 1776).

Publ: Lippert[2] III 2,253. Raspe – Tassie 11273.

Die Frisur ist typisch für die postumen Münzporträts der Agrippina maior, vgl. die Hinweise bei Nr. 586, doch kann man selbst bei Annahme starker Idealisierung ihre Züge nicht in denen des Kameoporträts wiedererkennen (vgl. hier Nr. 586, Hirmer, RM. Taf. 43, 165 V). Auf einer Bronzemünze von Apamea, die sich in das Jahr 38/39 n. Chr. datieren läßt, tragen alle drei Schwestern des Caligula: Agrippina minor, Iulia Drusilla und Iulia Livilla diese Frisur (L. Furné – van Zwet, BABesch. 31, 1956, 2 Nr. 27;9; gute Abbildung: M. Floriani Squarciapino in: EAA. III 184 Abb. 223 s. v. Drusilla). Agrippina minor trägt später als Kaiserin zwei Hängelocken hinter dem Ohr, auch ihr Profil stimmt nicht mit dem Kameo überein (vgl. D. Kaspar, SchwMbll. 25, 1975, 63 f.). Auch Messalina Claudii kommt auf einer Münze von Sinope aus dem Jahr 41 n. Chr. mit dieser Frisur vor (Furné – van Zwet a. O. 2 Nr. 31;9 = Slg. Franz Trau, Münzen der römischen Kaiser, Auktion 22. 5. 1935, Nr. 385 Taf. 5. Auf späteren Münzen von Nikaia (a. O. 2 Nr. 33,9: 43-48 n. Chr.; G. Giacosa, Ritratti di Auguste Taf. XI) und Caesarea (a. O. 2 Nr. 34,9 vgl. BMCEmpire I 199 Nr. 242 Taf. 34,8: ca. 46 n. Chr.) trägt auch Messalina zwei Hängelocken. Ihr Profil auf den Münzen weicht durch die größere, vorspringende Nase von dem des vorliegenden Porträts ab. Noch weniger ähnlich ist der Kameo im Cabinet des Médailles, EAA. IV 1080 Abb. 1278 s. v. Messalina I (M. Floriani Squarciapino); vgl. Pietrangeli, La Famiglia di Augusto 80ff. Nr. 63.

So bleiben als mögliche Benennungen ›Drusilla‹ und ›Livilla‹, von denen man Drusilla im Vergleich mit Nr. 5 ausschließen möchte, so daß ›Iulia Livilla‹ als Name der Dargestellten übrigbleibt. Der Vergleich mit Münzen ist wenig hilfreich: Die fast gerade Stirn-Nasenkontur auf der Münze von Apamea stimmt zwar mit dem Kameo überein, aber eine Bronzemünze von Mytilene (M. Floriani Squarciapino in EAA. IV 668 Abb. 790 s. v. Livilla; Pietrangeli, a. O. 76f. Nr. 56) zeigt eine kleine vorspringende Nase.

Das Kultgewand wird von verschiedenen Frauen des Kaiserhauses getragen, vgl. Divus Augustus 42 f.

Zu Iulia Livilla: Fitzler in RE X 1,938f. s. v. Iulius Nr. 575. Ende 17 oder 18 n. Chr. geboren, 39 n. Chr. von Caligula verbannt, 41 n. Chr. von Claudius zurückgerufen, doch auf Betreiben Messalinas aus Rom verbannt und 42 n. Chr. getötet. Der Kameo, der sie in ehrenvoller Kulttracht zeigt, dürfte in der Zeit entstanden sein, da sie in Caligulas Gunst stand.

Wohl 37-39 n. Chr.

7

Dunkelviolett, kaum durchscheinend. Bild 2,03 x 1,58, flach. Rohling. 3,0 x 2,42 x 0,64.

Büste eines Kleinkindes in einem Blätterkelch in Vorderansicht. Das Oberkopfhaar ist undeutlich abgeformt, ebenso ein Kranz aus Blüten (Korymben?) und Blättern. Deutlich erkennbar ist die Frisur des Stirnhaares: Sichelförmige Locken, die sich über dem linken Augenwinkel gabeln. Das Babygesicht mit der breiten Stupsnase erhält durch die hochgezogene linke Braue einen individuellen Ausdruck. Punktförmig vertiefte Pupillen. Das linke Ohr ist sichtbar.

Original: Dreischichtiger Sardonyx, rötlich, bläulich

weiß, schwarz, 2,4 x 1,8, Paris, von dem Reliquiar des Saint Benoit (1401), wiederverwendet an der für die Krönung Napoleons I. geschaffenen sog. couronne de Charlemagne.

Publ: B. Montesquiou-Fezenac u. D. Gaborit-Chopin, Cahiers archéologiques 24, 1975, 153f. Nr. 27 Abb. 42.

In der o. g. Publikation wird auf Babelon Nr. 95 Taf. 10 als Vergleichsstück hingewiesen.
Die dem Primaporta-Typus des Augustusporträts entsprechende Haargabel macht wahrscheinlich, daß es sich um ein Kind aus der iulisch-claudischen Familie handelt.
H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 133ff. hat die Verwendung und Bedeutung dieser Büstenform als Verstorbenenbildnis nachgewiesen. Es muß sich daher um ein frühverstorbenes Kind handeln.

Letztes Viertel 1. Jh. v.-1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

8
Leicht bräunlich getrübt, durchsichtig. Bild 1,29 x 1,0. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,48 x 1,24 x 0,63.

Porträtköpfchen eines Babys mit kurzen Löckchen in Vorderansicht, ganz wenig zur Seite gewandt, so daß ein Ohr sichtbar ist. Eingetiefte Pupillen. Gute Arbeit in sehr hohem Relief.

Original: Smaragd, einst im Besitz von Graf Moszynski (nach Lippert, 1762).

Publ: Lippert[1] III 1,312.

Vgl. zum Motiv: AGWien II Nr. 1042 Taf. 73. Babelon Nr. 299 Taf. 35.

1. Jh. n. Chr.

9
Bild 2,55 x 2,20, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,94 x 2,57 x 0,54.

Porträtkopf des Galba mit Lorbeerkranz. Das Auge (ohne Binnenzeichnung) blickt unter zusammengezogener Braue geradeaus. Der Wangenknochen tritt hervor. Faltige Wangen- und untere Kinnpartie zeigen deutliche Altersmerkmale. Der Halsabschnitt bildet eine ganz flache konkav-konvex-konkave Welle.

Original: Sardonyx, einst im Besitz von Graf Horcasita (nach Lippert, 1776).

Publ: Lippert[2] III 2,280 (Galba).

Ähnlich: Sesterzen, BMC. Empire I 326 Nr. 106 Taf. 56,6; 327 Nr. 110 Taf. 56,8. Hirmer, GM. Taf. VI 213 V.

Im Vergleich mit einem in der Physiognomie ähnlichen – etwa von diesem Kameo abgeleiteten? – Vespasiantypus des 16.-17. Jahrhunderts (Kris, Weil Coll. 24 Abb. 45 Taf. XIX) erweist sich der Kameo Horcasita als antik.

68/69 n. Chr.

10
Bild 2,78 x 2,43, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,95 x 2,63 x 0,51.

Porträtkopf des alten Vespasian. Fragment, der Kopf ist ganz erhalten, die Bruchlinie verläuft in konvexer Kurve vom Kinn bis unterhalb der Nackenhaare. Die stark zusammengezogene Braue fällt zur Schläfe hin ab, bedeckt den hinteren Teil des Oberlides. Der Blick des so verkleinerten Auges gewinnt durch die dicht aufliegende Braue an Intensität, die noch verstärkt wird durch die punktförmige, an das Oberlid gerückte Pupille. Die Spitze der adlerförmig gebogenen Nase neigt sich dem vorspringenden Kinn entgegen, da die (zahnlose) Mundpartie stark eingezogen ist. Der vordere Teil des Lorbeerkranzes verdeckt die kahle Stirn.

Original: Sardonyx, verschollen, einst Slg. Marlborough. Charles Newton-Robinson (bis 1909).

Publ: Lippert[1] III 2,328; [2]II 671 (irrtümlich: Slg. Farnese). Marlborough I Taf. 16 = Reinach Taf. 109 (Galba). Story-Maskelyne Nr. 433. Christie's 22.6. 1909 Nr. 12 (Tiberius).

Story-Maskelyne urteilt: »It seems ancient, but reworked in later times.« Der Glasabguß bestätigt, daß es sich um ein antikes Werk handelt. Wie weit es überarbeitet ist, wie weit etwa die Annahme einer Überarbeitung von der Deutung als Galba beeinflußt wurde, ließe sich nur am Original überprüfen. Vgl. unter den plastischen Bildnissen: Daltrop – Hausmann – Wegner, Die Flavier (1966) Taf. 3. Vespasiankameen: Bernoulli, Römische Ikonographie II 2,26a u. b: Florenz und ehemals Castellani, vgl. Vollenweider bei Daltrop – Hausmann – Wegner a. O. 84. Leningrad Cameos Nr. 85 (Dreiviertelvorderansicht).

69-79 n. Chr., wohl gegen Ende der Regierungszeit.

11
Bild 2,92 x 2,40, flach. Form 8, Oberkante abgeschrägt. 3,08 x 2,62 x 0,39.

Porträtbüsten des Commodus und Annius Verus einander gegenüber. Links, d. h. zur Rechten des Bruders, Commodus der ältere von beiden (geb. 161 n. Chr.). Sein Haar besteht aus geschlängelten Locken von mäßiger Länge, die bis zum Nacken reichen.

Über dem Auge gabelt sich das Haar, vier übereinandergeschichtete Sichellocken sind nach hinten gestrichen. Während Stirn, Wange und Kinn noch kindlich rund erscheinen, ist die Nase mit geradem Rücken und gerundeter Spitze schon ausgeprägter. Der Blick ist nach vorn gerichtet, die Pupille als Kugelsegment vertieft. Das auf der Schulter mit runder Fibel geschlossene Paludamentum läßt den nackten Oberarm frei. Der jüngere Prinz, Annius Verus (geb. 162 n. Chr.) hat einen Kopf voller dichter, kurzer Kinderlocken, Stupsnase und Kinn sind noch unentwickelt. Sein Auge ist wie das des Bruders behandelt, mit einem zusätzlichen Bogen für die Iris. Der Verschluß des Paludamentum ist etwas nach vorn gerückt, so daß Fibel und herabfallende Säume sichtbar sind.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,393; [2]II 776 (Commodus u. Annius Verus). Cades IV C 539. Cades, Uomini illustri 8,377 (Commodus u. Annius Verus).

Lippert[2] weist auf ein mit dem Kameo übereinstimmendes Bronzemedaillon hin (Slg. Tiepolo, Marm. Grec. e Roman. della liber. di St. Marc. Venet. P. I. p. 29). K. Fittschen bestätigt mir unter Hinweis auf: F. Gnecchi, I Medaglioni Romani II 44 Taf. 72,1; Grueber, Roman Medallions 20 Taf. 27,1; vgl. Gnecchi III Taf. 151,8 die Richtigkeit der alten Benennung. Commodus wurde 161 n. Chr. geboren, sein Zwillingsbruder T. Aurelius Fulvus starb 165 n. Chr. Annius Verus kam 162 zur Welt, starb 169 n. Chr. (vgl. hierzu K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (1982) 30f. Das Medaillon feiert mit der Inschrift ›Commodus Caes. Verus Caes.‹ die Ernennung der Prinzen zu Caesares 166 n. Chr. (vgl. BMC Empire IV,CIII). Kameo und Medaillon sind so ähnlich, daß sie nicht unabhängig voneinander entstanden sein können. Ich sehe keinen Anlaß, den Kameo für modern zu halten, nehme vielmehr an, daß er entweder die Vorlage für den Münzstempel bildete oder daß der Stempel von gleicher Hand geschnitten wurde wie der Kameo.

166 n. Chr.

12

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,87 x 1,65, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,03 x 1,28 x 0,37.

Porträtbüste des M. Galerius Antoninus, Sohnes des Antoninus Pius und der Faustina maior, im Paludamentum. Eine hohe, mäßig runde Stirn, kleine gerade Nase mit runder Spitze und ein wie trotzig verschlossener Mund kennzeichnen das Profil des Knaben. Bewegte Locken gehen von einem vertieften Wirbelpunkt am Hinterkopf aus. Über dem Auge gabelt sich das Haar. Der Blick ist – bewirkt durch die Eintiefung der Pupille – nach vorn gerichtet. Die höchsten Stellen der Oberfläche im Bereich des Ohres und der darüberliegenden Haarpartie sind berieben.

Original: Sardonyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,387; [2]II 748 (Marcus Annius Galerius Antoninus). Cades IV C 507. Cades, Uomini illustri 7,360 (Galerius Antoninus).

Die aufgrund einer ›raren Münze‹ ausgesprochene Benennung Lipperts wird durch die neueste Vorlage der Münzporträts des Prinzen, auf die mich K. Fittscher freundlich hinweist, bestätigt: B. Overbeck, Bayr. Vorgeschichtsblätter 36, 1971, 245 ff.; vgl. besonders Nr. 1. 2. 12. 17. 22. Der Kameo ist, da weit differenzierter, sicher nicht, wie Lippert meint, nach der bzw. einer Münze geschnitten. Möglich wäre das umgekehrte Verhältnis oder ein gemeinsamer Vorbildtypus. Das Geburtsjahr des M. Galerius Antoninus ist nicht bekannt. Da Antoninus Pius bei der Thronbesteigung (138 n. Chr.) kinderlos war, muß der Prinz entweder schon zuvor gestorben oder danach geboren sein. Overbeck, a. O. 248, neigt zu der Annahme, daß er 138 oder 139 oder später geboren wurde und auf den nach der Divinisierung der Faustina I, 141 n. Chr. (bis 161 n. Chr.), geprägten Münzen in seinem realen Alter erscheint, d. h. ca. zweidreijährig.

Ca. 141-161 n. Chr.

13

Bild 1,70 x 1,30, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 2,03 x 1,67 x 0,40.

Porträt eines Kaisers, als Hercules?, mit Lorbeerkranz.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,343 (ohne Besitzerangabe. ›Marcus Iulius Philippus‹).

Das radial vom Wirbel ausgehende Oberkopfhaar, die Frisur des Stirnhaares, der zurückfliehende Bart weichen von der Herculesikonographie ab, so daß ein Porträt vorliegen muß. Die kaum individuellen Züge lassen eine Identifizierung, etwa die von Lippert vorgeschlagene mit Philippus I. Arabs, nicht zu.

3. Jh. n. Chr.

14

Bild 1,92 x 1,45, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 2,17 x 1,70 x 0,40.

Porträtbüste der Orbiana, Gemahlin des Severus Alexander (222-235 n. Chr.). Die weiche Wange,

runde Stirn, wenig vorspringende Nase, das kleine Kinn stimmen mit den Münzporträts überein. Das Auge blickt geradeaus (vertiefte Pupille). Das in Wellen zum Nacken gekämmte, das Ohr frei lassende Haar ist zu einem breiten Zopfnest gesteckt. Im Haar ein Diadem wie auf den Münzen. Die Büste ist mit Tunica, Kultgewand (erkennbar an dem durch eine Reihe von Querkerben dargestellten geflochtenen Träger) und Mantel bekleidet.

Original: verschollen

Publ: Lippert[1] III 2,447; Lippert[2] II 836. Cades IV C (V) 581 (Sallustia Barbia Orbiana ... Cammeo). Cades, Uomini illustri 8,404.

Vgl. Hirmer, RM. Taf. 101,430 V (Medaillon 225 n. Chr.), 431 V (Aureus 225 n. Chr.). Von Matt–Kühner, Die Caesaren Abb. 106c (Sesterz). Robertson, RIC III 168f. Nr. 1-8 Taf. 51.

Gnaea Seia Herennia Sallustia Orba Barbia Orbiana war 225-227 n. Chr. mit Severus Alexander vermählt, wurde danach verbannt, vgl. Fluss in: RE 2, II 1, 1128 ff. s. v. Seia Nr. 22.

Der Kameo muß in dieser kurzen Zeitspanne entstanden sein. Zum kultischen Trägerkleid vgl. hier Nr. 6.

225-227 n. Chr.

15

Bild 1,60 x 1,25, flach.
Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,74 x 1,43 x 0,38.

Porträtbüste der Diva Paulina, Frau des Maximinus Thrax mit gewelltem Haar und über den Hinterkopf gezogenem Mantel. Unverkennbar ist das langgezogene Profil mit Hakennase und vorspringendem Kinn. Am Original vertiefte, dicht an das Oberlid gedrückte Pupille. Die hochliegenden Flächen des Originales, besonders an den Haarwellen, waren etwas berieben oder unscharf abgeformt.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,431; [2]II 838. Cades IV C 584 (›Paulina‹). Felletti Maj, Jc. Rom. Inp. Nr. 91.

Sehr ähnlich den Konsekrationsmünzen, vgl. Robertson, RIC. III 180 Nr. 1-5 Taf. 55. Das Original, wahrscheinlich ein Kameo, könnte von der gleichen Hand geschnitten sein wie der Stempel von Nr. 3.

235-238 n. Chr.

16

Bild 2,37 x 1,75. Form 11, Unterkante abgeschrägt 2,72 x 2,03 x 0,49.

Victoria lenkt, in einem Rennwagen stehend, ein emporsteigendes Zweigespann. Die kräftigen Hengste haben kurze Mähnen aus bewegten Locken, der hochgeschwungene Schwanz des vorderen reicht in ab- und aufgeschwungener Welle bis zum Flügel der Victoria (in der Mitte eine Fehlstelle). Die Pferde sind mit Bauch- und Brustgurt (nur beim vorderen sichtbar) angeschirrt. Die Göttin hält die Zügel fest in der linken Hand, faßt die freien Zügelenden locker mit der Rechten. Ihr Haar ist im Nacken zusammengebunden und fällt in welliger Strähne bis unterhalb des Ellbogens herab. Sie trägt einen ärmellosen Chiton, dessen Überschlag sich im Fahrtwind bauscht Über den Köpfen des Gespannes, im Original vertieft eingeschnitten, hier in Relief: ϹΩϹΤΡΑΤΟΥ, OR. Unter den Pferden (OR): LAV. R. MED., am Original vertieft, hier erhaben.

Original: Sardonyxkameo, weiß auf braun. Neapel, aus der Slg. Lorenzo Medicis, dessen Besitzerinschrift Lau(rentius) r(ex) Med(ices oder -iceus) eingraviert ist, vgl. U. Pannuti in: Il tesoro di Lorenzo il Magnifico I Le gemme 5 Anm. 24; Dacos, a. O. 137. Verzeichnet in folgenden Inventaren: Inventario Barbo, 1457 (vgl. Il Tesoro ... 45,88) ›... triumphus, videlicet sunt duo equi cum curru, et juvenis allatus super curru, et desuper sunt littere parvissime grece.‹ Inventario di Lorenzo, 1492 (a. O. 45,123).

Publ: Winckelmann cl. 2, 1087 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] II 1,286; [2]I 689. Bracci II 228/229. Raspe–Tassie p. 451 Nr. 7774. Millin, Etude des Pierres gravées 74. Dolce, Museo di Denh I 102 Nr. 17. Visconti, Opere varie II 233 Nr. 253. Cades II N 37. Cades, Incisori 3,124. Abdruckslg. Gerhard, Bonn V 283. Gerhard, Neapels antike Bildwerke 410 Nr. 12. Köhler III 191, 352f. Anm. 13. Stephani bei Köhler a. O. 352f. Stephani, Angebliche Steinschneider 49 (233) Nr. 4. Brunn 584. Furtwängler, Künstlerinschriften 264f. Furtwängler, AG. I Taf. 57,5. Lippold Taf. 34,4. Pesce, Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte 5, 1935, 72 Nr. 16 Taf. 2,16. Pesce, Museo Nazionale di Napoli Oreficeria 65 Abb. 30,6. Curtius, AA. 1944/45, 9f. P. H. von Blanckenhagen, in: Ancients and Moderns ed. J. Cropsey (1964) 92 (ungenau). Vollenweider, Steinschneidekunst 33 Anm. 39; 34 Anm. 48 Taf. 26,1.2. Richter, EG. II Nr. 700. T. Ritti in: Tesoro I 44f. Nr. 7 Abb. 2. Gelsdorf, Das Rheinische Landesmuseum Bonn 6/84, 96.

Gestützt auf ihre, schon von Winckelmann geäußerte (falsche) Hypothese, ein Kameo könne keine vertieft geschnittene Signatur tragen (vgl. o. zu Nr. 3), hatten Köhler und Stephani den Kameo für antik, die Inschrift für modern erklärt. Furtwängler widerlegte dies durch genaue Analyse der Signatur. Die kürzlich bekannt gemachte Erwähnung der Inschrift in dem Inventar von 1457 bestätigt sein Urteil. Curtius datierte den Kameo wegen der sog. Pudelmähnen der Pferde und der angeblich falschen Zügelhaltung der Victoria ins 15. Jh., bleibt aber – notwendigerweise – den Nachweis schuldig, daß eine Signatur dieser Art im Quattrocento geschnitten wurde.
Für eine Analyse der Signatur und Hinweise auf Motivparallelen kann auf T. Ritti verwiesen werden. Die dort von Vollenweider übernommene Verbindung des Sostratos mit M. Antonius ist ganz hypothetisch. Wiedergabe des Kameos auf dem Titelblatt eines Manuskriptes der Geographia des Ptolemaios: Dacos in: Tesoro I 148, 157 Abb. 88. Zu Renaissance-Umbildungen und ihrer Bedeutung: Blanckenhagen, a. O. 88 f. (für den hierzu gerechneten Kameo der Bronzebüste im Bargello weist Dacos in: Tesoro I 143, 162 Scheda 16 Abb. 75, vgl. Abb. 73, einen verschollenen Kameo als direktes Vorbild nach; vgl. auch Simon, JahrbBerlMus. 7, 1965, 72 f. Abb. 32).

Mitte 1. Jh. v. Chr.

Signierte Werke des Sostratos (vgl. Ritti, a. O. 44):
1. Kameo in Neapel, hier Nr. 16.
2. Kameo-Fragment, London Nr. 3462, Eros mit Pantherbiga. CΩCTI·ATOY Furtwängler, AG. Taf. 57,7. Vollenweider, Steinschneidekunst (= V) 33 Taf. 24,1-3. Richter, EG. II (= R.) Nr. 701. Zazoff, FS. 28 Anm. 81. Zazoff, HdArch. 289 f. »verschollen«.
3. Glaskameo, Privatbesitz, Venus und Adonis. CΩCTPATOY Sangiorgi, RM. 48, 1933, 290 ff. Taf. 49,3. V. 33 Taf. 28,8. R. Nr. 703.
4. Kameo-Fragment, Neapel, Kentaurenpaar. CΩ[V. 33 Taf. 23,2.6. Die Ergänzung des von Vollenweider unter dem rechten Huf des vorderen Kentauren entdeckten Inschriftrestes zu CΩ[CTPATOY] leuchtet aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit Nr. 2 ein. Die Buchstaben sind auf den Abbildungen nicht sichtbar, waren auch auf den von Furtwängler, AG. Taf. 57,21 und Lippold Taf. 76,1 abgebildeten Abgüssen nicht erkannt worden.
5. Karneol-Intaglio hier Nr. 156.
Das Fragment eines Granat-Intaglios in Paris, Cab. Méd. mit dem verhüllten Hinterhaupt einer Frau mit hochsitzendem Nackenknoten trägt die Inschrift ΣΩΣ[(sicher der Anfang, anders Zazoff). Vollenweider, Steinschneidekunst 36 Taf. 27,5 u. 10 hält es für ein Frühwerk des Sostratos. R. Nr. 704 »presumably the beginning of the signature of Sostratos«. Ritti, a. O. 45 äußert sich skeptisch. Zazoff, HdArch. 290 »... ein unergiebiges Intaglio-Fragment im Cabinet des Médailles mit den drei Anfangs- oder Endbuchstaben(?) ›Sos‹...«. Abgesehen von der vierstrichigen Form des Sigma, die als Variante zur runden Form bei Solon belegbar wäre (s. u. zu Nr. 153) weicht die Schreibweise stark von jener bei Nr. 1-3 und 5 ab: die Hasten haben keine Rundperlenden, laufen spitz zu, das Omega hat Querstriche an den Enden. Alles spricht für die von Furtwängler, Kleine Schriften II 293, vorgeschlagene Datierung des Fragmentes in hellenistische Zeit, wozu auch der hochsitzende Knoten paßt. Die gleiche Auffassung vertritt P. Pantos (mündlich).

17

Zart rosa, durchsichtig. Bild, Fragment, größte L. 2,70. Form 19, beide Kanten abgeschrägt, die obere stark. Größte L: 3,07, Dicke: 0,68.

Ringsum beschädigt, originale Kante nur unten erhalten. Unter einem Baum lagert auf einer blumigen Wiese eine Kentaurin, die ihr Kind stillt, dabei umfaßt sie den Oberkörper des Kindes mit der Linken, reicht ihm mit der Rechten die Brust; das Kindchen legt zärtlich die Linke auf die Hand der Mutter (sein Hinterteil fehlt). Das im Nacken zusammengebundene Haar der Kentaurin fällt lose auf die Schulter herab. Ein Fellgewand verdeckt den Übergang von menschlichem zu tierischem Körper und den Rücken.

Original: Weiß-grauer Onyx, London, aus Slg. Strozzi und Blacas.

Publ: Gori I Taf. 92,5 = Reinach Taf. 44 (mit Literatur). Lippert[1] III 1,200. Cades II A 525. Raspe–Tassie Nr. 4454. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XI 871. Furtwängler, AG Taf. 58,10. London Nr. 3540 Taf. 35 (ältere Literatur und Geschichte). Lippold Taf. 76,2. L. Curtius, AA. 1944/45 (Berlin 1949) 14 f. (als Renaissancekopie nach einem Sarkophag). Vollenweider, Steinschneidekunst 35 Anm. 58 Taf. 27,9 (Beweis des antiken Ursprungs, wahrscheinlich Sostratos zuzuweisen). Richter, EG. II Nr. 250 bis (vor allem zum Motiv, ohne Kenntnis des Aufbewahrungsortes).

Teilkopie eines durch Lukian, Zeuxis 3 ff., bekannten Gemäldes des Zeuxis, dem es bis auf die unten genannten Abweichungen genau entspricht (auch die von Curtius beanstandete Blumenwiese war bei Zeuxis vorgegeben). Zu dem Gemälde vgl. Goethe,

Myrons-Kuh, Femmel-Heres 234 Z339. K. Gschwantler, Zeuxis und Parrhasios (Wien 1975) 12 ff. Nr. 23, 61 ff.; M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (Hamburg 1975) 22 mit 113 Anm. 172. Lukian beschreibt eine Kopie in Athen, das Original war von Sulla entführt worden und bei einem Schiffsunglück bei Kap Malea untergegangen. Das zweite an den Pferdezitzen saugende Kentaurenbaby und der sich lächelnd über die Szene beugende Kentaurenvater sind weggelassen. Für den Verzicht auf das zweite Kind mögen nicht nur Raumgründe (Richter) maßgebend gewesen sein, sondern auch der Wunsch, die Kentaurin noch mehr zu vermenschlichen als es Zeuxis getan hatte: die von ihm angegebenen Pferdeohren fehlen ebenfalls, das verhüllende Fell ist zugefügt. Der von Vollenweider erwiesene antike Ursprung des Kameos wird gestützt durch das Vorkommen des gleichen Motivs auf einer Gemme von unzweifelhaft antikem Stil: hier Nr. 353. Eine Zeichnung von Bonaventura Genelli nach der Beschreibung Lukians publizierte J. Meischner, BABesch 50, 1975, 273 f.

1. Jh. v. Chr.

18

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,64 x 1,43. Form 10, Oberkante abgeschrägt. 1,94 x 1,71 x 0,48.

Ein kleines dickes Knäblein hält eine Traube, von der eine Gans fressen will, der Kleine verzieht weinerlich den Mund.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,319.

Zum Motiv: Walters Nr. 1516 Taf. 20,1524. (Amor). Cades II B 151. Köln Nr. 51.

1. Jh. n. Chr.

19

Zart hellbraun, durchsichtig. Bild 2,30 x 1,89. Form 19, die Unterkante stark abgeschrägt.
2,50 x 2,14 x 0,73.

Medusenhaupt in Dreiviertelvorderansicht. Die Augen sind offen, die Augäpfel plastisch gearbeitet, die Pupillen dicht unter den Oberlidern eingetieft. Über der Stirn ein Schlangenknoten, beiderseits Flügel. Zwei Schlangen unter dem Kinn.

Original: Sardonyx, einst im Besitz von Graf Callenberg (nach Lippert, 1776).

Publ: Lippert[2] III 2,8.

Gleicher Typus, geringere Qualität Sofia Nr. 310 (3. Jh. n. Chr.). Ionides Nr. 73. Henig, Corpus Nr. 725, 726 Taf. 50 f.

2.-3. Jh. n. Chr.

GEMMEN

Gemmen (sc. Intagli) sind so abgegossen, daß sie genaue Repliken der Originale darstellen, d. h. das Bild ist vertieft, ›rechts‹ und ›links‹ entsprechen den Seiten des Originales. Dasselbe gilt für die Photographien der Glaspasten. Auf Seitenrichtigkeit des Abdrucks mache ich durch ›AR.‹ aufmerksam.

PHÖNIKISCH

20

Bild 1,70 x 1,25 flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt 1,84 x 1,40 x 0,45.

Rahmenlinie. Ein Mann mit ausgebreiteten Armen im ›Knielauf‹, über ihm eine Sphinx.

Original: Roter Jaspis, Skarabäoid, Kassel, ehem. Slg. Capello (1701 erworben)

Publ: Lippert[2] III 1,494. Zazoff in AGD. III Nr. 21 Taf. 89.

6. Jh. v. Chr. (Zazoff)

21

Bild 1,58 x 1,30 flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,75 x 1,46 x 0,43.

Schräg kariertes Bodensegment. Baal sitzt auf einem Thron, dessen Seitenlehne von einer Sphinx gebildet wird, erhebt (Zazoff: einen Adorationsgestus erwidernd) die Hand (AR: die rechte), hält in der anderen Hand ein Zepter. Vor ihm steht ein Thymiaterion. Oben die geflügelte Sonnenscheibe.

Original: Karneol, von Skarabäus abgesägt, Kassel, ehem. Slg. Capello (1701 erworben)

Publ: Lippert[2] III 1,495. Zazoff in AGD.III Nr. 20 Taf. 89.

Um 500 v. Chr. (Zazoff).

GRIECHISCH

5.-4. JAHRHUNDERT V. CHR.

22

Hellgelb, durchsichtig. Bild 2,22 x 1,72, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt 2,34 x 1,89 x 0,44.

Kurze Grundlinie unterhalb der Füße. Ein schlankes geflügeltes Mädchen (Nymphe?) sitzt auf dem Rand eines flachen Wasserbeckens mit schmalem kanneliertem Fuß. Mit beiden Händen spannt sie die Fäden eines Iynx-Rädchens (zwei Fäden und ein kleiner Kreis vor den Fingerspitzen der rechten Hand sind sichtbar).

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,333. Cades 20: II N 69. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 311,10. Furtwängler, AG. I Taf. 14,30. Boardman, GGFR 210 Pl. 634.

Der von dem Mädchen gehaltene Gegenstand konnte auf den bisher zur Verfügung stehenden Abdrücken nicht deutlich erkannt werden. Die Stelle ist wohl schon am Original berieben. Der kleine Kreis der Iynx, an die schon Furtwängler und Boardman dachten, ist hier deutlich, er sitzt nicht in der Mitte der

Bänder, weil die Geflügelte offenbar gerade mit dem Spiel oder Orakel beginnt.
Schwierig ist die Benennung des Mädchens; die genannten Forscher lassen sie offen, Boardman weist auf den Zusammenhang mit Frauenbadszenen hin. Wenn wir annehmen könnten, daß die Gemme in Süditalien entstand (vgl. den in Proportionen und Haltung verwandten Taras, Hirmer, GM. Taf. 107, 309; 380-345 v. Chr.), wäre die Deutung als Nymphe möglich, vgl. die geflügelte Terina, a. O. Taf. 96f., E. Diehl, Die Hydria 202f. Taf. 51,6-8 und die a. O. 204 (T 366) als Quellnymphe gedeutete Geflügelte im Kreis badender Mädchen auf einer frühitaliotischen Kalpis in Syrakus, CVA. Siracusa I IV E Taf. 11 (It. 853).

2. Hälfte 4. Jh. v. Chr. (Boardman)

23
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,34 x 1,24, flach, Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,46 x 1,43 x 0,48.

Grundlinie. Ein Greif hat einen Arimaspen rücklings zu Boden geworfen. Der Angegriffene stützt sich mit der das Schwert haltenden (AR: rechten) Hand auf den Boden, deckt sich mit der Pelta; er trägt einen Helm und kurzen Chiton, sein Gesicht ist in Dreiviertelvorderansicht gegeben. Ausschließlich mit Rundperlzeigern gearbeitet, eine Rundperlkette bezeichnet den Rand des im Hintergrund liegenden Greifenflügels.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,177. Lippert[1] II 2,82. Cades III D 2. Furtwängler, Beschreibung Nr. 6877 Taf. 50. Lippold Taf. 81,8.

Schon Winckelmann rühmt die Qualität des Steines, der von Furtwängler und Lippold für römisch-klassizistisch gehalten wurde, wobei sie wohl an Werke wie die Amazonomachie hier Nr. 356 dachten. Die vorliegende Gemme gehört jedoch zu den klassischen Vorbildern solcher klassizistischer Werke: vgl. den in Motiv und Stil nächstverwandten Achat-Skarabäus in Goldfassung, London Nr. 320 Taf. 6 (›About 400 B.C.‹) = Richter, EG.I Nr. 39 (unter ›mostly early fifth century B.C.‹) Eine moderne Replik: Dalton Nr. 830 Taf. 30. Zum Greifen vgl. hier Nr. 29.

2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

24
Bild 1,47 x 1,15, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,53 x 1,22 x 0,55.

Eine kauernde Frau legt ihr Gewand ab, wobei sie es mit beiden Händen über den Kopf hebt.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1 85 (ohne Besitzerangabe).

Zu Motiv und Stil: AGWien I Nr. 23 Taf. 5. Zum Motiv: Oxford Nr. 105.

Letztes Drittel 5. Jh. v. Chr.

25
Leicht bläulich, durchsichtig. Bild 1,70 x 1,20, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,95 x 1,45 x 0,58.
Grundlinie. Eine kauernde Frau ihr Gewand ablegend, ähnlich Nr. 24, jedoch mit parallel geführten Schenkeln. Vorn ein henkelloses Gefäß.

Original: verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,83 (ohne Angaben über Material u. Besitzer). Cades I K 25 (ohne Angaben).

Zu Stil und Motiv vgl. Leningrad, Intaglios Nr. 35. Zum Motiv: Boardman, GGFR. Abb. 594.

4. Jh. v. Chr.

26
Bild 1,16 x 0,93 flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,30 x 1,02 x 0,39.

Punktkette als Rahmen. Hockender, schlafender Negerknabe von vorn. Unscharfer Abdruck.

Original: Karneol, Ringstein, Berlin (West), 1838 aus Slg. Demidoff.

Publ: Lippert[1] I 1,103. AGD. II Nr. 160 Taf. 36.

Datierung: 3. Viertel 5. Jh. v. Chr.

27
Bild 1,44 x 1,20, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,74 x 1,48 x 0,52.

Porträtkopf eines Mannes, wohl eines Satrapen, mit stark gebogener Nase, Schnurrbart und Bart in persischer Mütze (Satrapentiara, Kyrbasia?). Eine kurze Haarsträhne fällt in die Stirn, das Schläfenhaar ist in sanften, unregelmäßigen S-Wellen dem Mützenrand folgend zur Seite gestrichen, das Ohr bis auf das Läppchen bedeckt. Ähnlich wie das Schläfenhaar ist das des Bartes gestaltet.

Original: Antike (so Lippert) Paste, einst im Besitz des Freiherrn von Boos, Hofmarschall bei dem Kurfürsten von Trier, »der eine artige Sammlung von geschnittenen Steinen hat« (Lippert 1776).

Publ: Lippert[2] III 2,49.

Die Gemme ist nach Stil und Motiv nächstverwandt dem einst berühmten Karneol der Slg. Devonshire mit der Inschrift ΑΕΤΙΩΝΟϹ (Stosch Taf. 3 = Reinach Taf. 132; hier Abb. 15). Winckelmann cl. 3,191 Glaspaste Stosch. Lippert[1] I 2,1; [2] II 116. Cades III G 2. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XIX 1334. Köhler 107f. Stephani bei Köhler 293 zu Anm. 10. Brunn 537f. Furtwängler, Künstlerinschriften 269f. Lippold Taf. 66,1. Zazoff, FS.28 Anm. 86. S.o. Anm. 131. Der Karneol war 1606 von Peiresc in England erworben worden; er hielt die Darstellung aufgrund der Inschrift für ein Bild des Eetion, des Vaters der Andromache (Gassendi, Vita Peirescii 95). Stosch nannte den Kopf Priamos, sah in Aetion die Künstlersignatur. Köhler erklärte Bild und Inschrift des Karneols Devonshire für modern und mußte unter dieser Voraussetzung natürlich die Identität mit der Gemme des Peiresc bestreiten. Eine Konstruktion, der nicht einmal Stephani folgen konnte, der vielmehr das Ganze für antik, den Namen für den des Dargestellten hielt. Ebenso äußert sich mit differenzierter Begründung Brunn; ferner Reinach. Furtwängler rühmt die vorzügliche Arbeit der Gemme, weist sie »am ehesten dem 4. Jh.« zu, hält aber die Inschrift für Zutat des 16. Jhs., deren Ziel gewesen sei, den Dargestellten als Vater der Andromache zu bezeichnen. Lippold und Zazoff folgen Furtwängler; Lippold benennt die Darstellung »Kopf eines Barbaren«.
Der Karneol Devonshire kann hier mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers nach einer Glaspaste der Slg. Müller, Bonn, abgebildet werden (zart blaugrün, durchscheinend, Bild 2,40 x 1,74, leicht konvex. Form 12, Unterseite stärker konvex als die obere, 2,45 x 1,85 x 0,54). Die Inschrift ist mit dem Rundperlzeiger geschrieben, hat keine Rundperlenden, sie ist teilweise durch Politur beschädigt, die Schräghaste des N ist kaum sichtbar, nur schwach der untere Teil des E. Der Kopf Devonshire ist m. E. ebenso ein Porträt wie der vorliegende. Das insgesamt längere Gesicht stellt jedoch wohl nicht den gleichen Mann dar.
Daß beides Satrapenporträts sind, ist wahrscheinlich, wenn auch die um die Tiara gewundene Binde fehlt, die bei Satrapenporträts auf Münzen meist vorhanden ist, vgl. W. Schwabacher, Satrapenbildnisse, in: Charites, Festschrift für E. Langlotz 1957, 27ff. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen Taf. II 1-7. H.A. Cahn, Dynast oder Satrap?, SchwMbll.25, 1975, 84ff. Ohne Binde: Cahn, a.O. 86 Abb. 5,6. Babelon, Traité des monnaies grecques et romaines II 2,294 Nr. 405 Taf. 101,3. Der steife vordere, in der Mitte erhöhte Rand der Mütze ist vergleichbar dem Bild eines Skarabäus aus Kertsch mit der Inschrift Perga, Boardman, GGFR. pl. 531. Zum Gegenstand vgl. Beazley, Lewes House Coll. Nr. 98 (ohne überlappende Spitze). Zum Namen: Beamtenname auf einer Tetradrachme von Rhodos, Hirmer, GM. Taf. 189, 647; BMC. Caria and Islands 240 Nr. 118 (ca. 304-166 v. Chr.).
Falls die Inschrift ΑΕΤΙΩΝ auf einem Karneol des Cabinet des Médailles (Richter, EG. II Nr. 116; erwähnt als zwei verschiedene Steine von Brunn 538f.) antik ist, kann sie nicht den gleichen Mann bezeichnen, wie jene auf dem Karneol Devonshire, da die Pariser Gemme italisch und in das 2. bis frühe 1. Jh. v. Chr. zu datieren ist. Falsche Aetion-Inschriften bei Brunn a.O. [Zum Thema: Cahn, AA. 1985, 587ff.].

4. Jh. v. Chr.

28

Bild 1,36 x 1,04, stark konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,44 x 1,17 x 0,50.

Porträtkopf eines bärtigen Mannes in persischer Mütze, wohl eines Satrapen. Die große Nase ist nur leicht gebogen, die Wange so mager, daß der Backenknochen hervorsteht.

Original: Blaue Glaspaste, nach Lippert und Raspe antik, einst im Besitz des Grafen von Sternberg.

Publ: Lippert[1] II 2,1; [2]II 115. (Priamus). Raspe–Tassie 9111 (Priamus).

Zur Deutung vgl. Nr. 27.

4. Jh. v. Chr.

29

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,98 x 1,54 konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,14 x 1,67 x 0,51.

Ein Greif hat einen Widder zu Boden geworfen, tritt auf sein rechtes, nach hinten gestrecktes Hinterbein, beißt in seine linke Schulter.

Original: Sardonyx, verschollen, wohl ein Ringstein.

Publ: Lippert[1] II 2,570; [2]II 1022. Raspe–Tassie 165.

Ein Widder scheint unter den von Greifen angefallenen Tieren auf Gemmen bisher zu fehlen. Zum Kampfschema: Boardman, GGFR Abb. 511, der gleiche Greifentypus, jedoch nicht so fein ausgearbeitet. Zur Gestaltung der Muskulatur am linken Hinterschenkel des Greifen u.a. dort Abb. 512.

2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

30

Bild ca. 1,95 x 1,57, Kante gerundet, minimal konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.
2,10 x 1,70 x 0,34.

Ein Greif steht auf einem getöteten, auf dem Rücken liegenden Steinbock, frißt an dessen Oberschenkel.

Original: verschollen, wohl Ringstein.

Publ: Cades III D 8

Zum Motiv: AGWien I Nr. 389 Taf. 65

4. Jh. v. Chr.

31

Bild 2,10 x 1,50, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,36 x 1,79 x 0,55.

Ein springender Greif mit Nackenkamm.

Original: Achat-Skarabäoid, Kassel.

Publ: Lippert[2] III 1,125. AGD. III Nr. 23.

Vgl. zu Motiv und Stil: Boardman, GGFR Abb. 616 und 622 (Fourth century. Common style).

4. Jh. v. Chr.

32

Bild 1,30 x 0,96, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,65 x 1,30 x 0,40.

Ein Löwe hat einen Hirsch angesprungen, beißt dem zusammenbrechenden Tier ins Rückgrat. Kopf des Löwen in Aufsicht. Die Unterschenkel des Hirsches fehlen.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,438. Raspe–Tassie 12917.

Der Abdruck ist unscharf, vergleichbar scheint mir AGD. II Nr. 178 Taf. 39 (3. Viertel 4. Jh. v. Chr.). Zum Motiv: Richter, EG. I Nr. 386. Boardman, GGFR Abb. 624, 694, 697. Römisch: AGD. IV Hannover Nr. 662 Taf. 86; Nr. 1628 Taf. 216.

4. Jh. v. Chr.

33

Bild 2,0 x 1,4, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,20 x 1,64 x 0,50.

Ein Löwe mit einer Speerspitze im Maul. Hinter dem Schwanz eine Fehlstelle, die dem Original entspricht. Von der hier abgeschnittenen Tatze des zurückgestellten Hinterbeines war am Original zumindest der obere Teil vorhanden (vgl. die Abb. bei Lippold).

Original: Sardonyx, Florenz (nach Lippert).

Publ: Lippert[2] III 2, 433. Cades IV O 315. Furtwängler, AG. I Taf. 13,44. Lippold Taf. 86,12. Boardman, GGFR. 413 Nr. 321 (unter ›The fourth century. The common style‹). G. Hafner in Festschrift für Frank Brommer (1977) 141 Taf. 40,2.

4. Jh. v. Chr.

34

Bild ca. 1,60 x 1,30, Kante gerundet, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,67 x 1,46 x 0,38.

Grundlinie. Ein Luchs in Angriffshaltung mit heraushängender Zunge. Um den Hals eine Mähne aus glatten Haaren, eine Reihe fein gezeichneter Haare am Bauch. Rundperlkugeln an den Gelenken der Hinterbeine.

Original: Karneol, einst im Besitz von (Charles) Greville (London), nach Lippert, 1776.

Publ: Lippert[2] III 1,506. Cades IV O 353 (ohne Angaben). Lippold Taf. 87,8 (römisch, ohne Angaben).

Stilverwandt: Lippold Taf. 86,1 = Furtwängler AG. Taf. 13,42. AGWien II Nr. 1049 Taf. 75. Zur Haltung: Boardman, GGFR. Abb. 586. Zum Motiv: Lippold Taf. 86,11 (griechisch, m. E. nicht = Furtwängler, AG. Taf. 13,35). Graeco-persisch: Boardman, GGFR. Abb. 833. Römisch: London Nr. 2337 Taf. 27. Luchskopf: Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 15,16 = Berlin Nr. 2041. Southesk I H 13 Taf. 9. Vgl. hier Nr. 35.

4. Jh. v. Chr.

35

Bild 1,15 x 0,85, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,30 x 1,0 x 0,24.

Grundlinie. Hockender Luchs. Rundperlarbeit an den Beingelenken und Pfoten.

Original: Achatonyx (nach Lippert), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,396 (ohne Besitzerangabe). Winckelmann cl. 7,53. Cades IV O 356 (ohne Angaben). Vielleicht identisch mit: Agostini I (1685) Taf. 207; Rossi–Maffei II Taf. 7 (Animale Egizio, Agata nera. Ohne Besitzerangabe), hier Abb. 16. Stil und Motiv verwandt: hier Nr. 34. Zum Stil: Leningrad, Intaglios Nr. 42 = Boardman, GGFR. 412 Nr. 250. Zum Motiv: Kopenhagen Nr. 14 Taf. 1 (Sardonyxringstein, hellenistisch).

4. Jh. v. Chr.

36

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 2,13 x 1,55, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,34 x 1,78 x 0,42.

Dünne, nicht gerade Grundlinie. Eine stehende Kuh, unter ihr ein Kälbchen, im Begriff zu trinken. Nur eine Zitze des Euters ist angegeben. Ohren und Hörner stehen hintereinander, so daß nur eine Spitze erscheint. Die Halsfalten sind durch parallele Rillen, die Wamme durch eine Reihe kurzer Flachperlschnitte gegeben. Der längliche Schnitt vorn ist eine Beschädigung der Rückseite, die durchscheint.

Original: Onyx, einst im Besitz von J. B. Casanova (nach Lippert, 1776). Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert² III 2,456.

Zum Motiv: Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 19,27. London Nr. 309 Taf. 6. Römisch: AGD. IV Hannover Nr. 1185, 1187, 1189 Taf. 160 f. In archaischer und frühklassischer Zeit häufiger ist der Typus mit zum Kälbchen umblickender Kuh, vgl. Hinweise zu AGD. II Nr. 141. Boardman, GGFR. Abb. 461, 462, beide etwa gleichzeitig, ähnlich steif stehend (›early classical‹); ferner AGD. II Nr. 168. Ein graeco-phönikischer Skarabäus aus Cypern, London Nr. 338 Taf. 6 zeigt ähnlich wie hier nur eine Zitze, was einen Hinweis auf die Entstehung der Gemme in Nachbarschaft zu solchen Werkstätten geben dürfte.

Ostgriechisch, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

37
Bild 1,76 x 1,25, leicht konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 2,02 x 1,50 x 0,49.

Breite Grundlinie. Ein stoßender Stier, auf seinem Bauch eine Fliege. Wohl Io in Gestalt eines Stieres. Unter der Grundlinie ein undeutlicher Gegenstand.

Original: Beryll, Herzog von Devonshire (nach Lippert, 1776).

Publ: Lippert² III 1,285. Simon, AA. 1985, 275 Abb. 58.

Motiv und Stil nächstverwandt: Distater von Thurioi, Hirmer, GM. Taf. 87,252 R (um 415/10-400 v. Chr.). Zum Motiv des stoßenden Stieres: Boardman, GGFR. Abb. 498, 499; zur Fliege Abb. 582, 589. Zur Deutung: Simon a. O.

Ende 5. Jh. v. Chr.

38
Bild 1,27 x 1,02, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,33 x 0,53.

Grundlinie. Stoßender Stier.

Original: unbekannt.

Vgl. zu Motiv und Stil hier Nr. 37, die Stellung der Vorderfüße ist unterschiedlich.

5./4. Jh. v. Chr.

39
Bild 0,97 x 0,80, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,15 x 1,0 x 0,4.

Ein Reiher greift eine vor ihm emporzüngelnde Schlange an.

Original: Karneol, Ringstein, Berlin (West), 1764 aus Slg. v. Stosch.

Publ: Lippert¹ I 1,421. AGD. II Nr. 182 Taf. 40.

Mitte 4. Jh. v. Chr.

HELLENISTISCH

GÖTTER

40
Bild 1,28 x 1,10 stark konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,46 x 0,44.

Gestaffelte Büsten des Serapis und der Isis. Serapis hat an der Seite nur bis über das Ohr reichendes, im Nacken längeres Haupthaar, einen kurzen lockigen Bart und Schnurrbart. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz. Die Iris ist als Punkt wiedergegeben; die Büste konkav beschnitten. Vom Haar der Isis sind nur wenige in die Stirn hängende ›libysche‹ Fransenlocken zu sehen, auch sie scheint einen Kranz zu tragen. Ein Chitonstück bedeckt die Büste. Über beiden Scheiteln eine Lotosknospe.

Original: Sard, einst im Besitz von Graf Wackerbarth Salmour (nach Lippert, 1756).

Publ: Lippert¹ II 2,139; ²II 242.

Zum Motiv: W. Hornbostel, Sarapis (1973) 133 ff. Richter, EG. I Nr. 638-640. Ähnliche Haar- und Barttracht des Serapis: Hornbostel a. O. Taf. 41,64 (Granat, München, AGD. I 1 Nr. 376 Taf. 43).

3. Jh. v. Chr.

41
Bild 1,35 x 1,07, ursprünglich leicht konvex, wegen des überall fast bis zum Rand reichenden Bildes ist kaum Hintergrundsfläche vorhanden. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,27 x 0,38.

Gestaffelte Köpfe des Ammon und einer Göttin. Haar und Bart des Gottes sind kurz gelockt. Hochgewölbte Braue, großes Auge, bewegte Wangenoberfläche geben dem Gesicht einen pathetischen Ausdruck. Das Haar der Göttin ist an der Schläfe eingerollt, eine kurze Strähne hat sich gelöst. Das Auge ist etwas kleiner als bei Ammon, die Iris durch eine leicht gebogene Linie angedeutet, die Lippen sind wie bei Ammon leicht geöffnet, ein sanftes Doppelkinn ist angegeben.

Original: Praser (Smaragdplasma), Florenz.

Publ: Gori I 53,6 = Reinach Taf. 27. Lippert[2] III 1,8. Raspe–Tassie 1389. Cades I A 60. Gleicher Typus: Kameo, Florenz, J. Leclant–G. Clerc in LIMC I 681 Nr. 138 mit Abb., 687 (Hera Ammonia?, abgebildet Overbeck pl. 4,11. Cook 370 n. 4 fig. 279). Bei vorliegender Paste könnte man in dem weiblichen Kopf ein Porträt vermuten. Stil und Motiv verwandt: AGD. II Nr. 214 Taf. 45 = LIMC. a. O. 681 Nr. 138a.

Ende 2. Jh. v. Chr.

42

Bild 2,60 x 1,87, leicht konvex. Form 19, die beiden unteren Kanten abgeschrägt. 2,98 x 2,20 x 0,75.

Büste des Serapis in Dreiviertelvorderansicht. Das Gemmenoval wird fast völlig von dem Bild ausgefüllt, der niedrige Kalathos mit Blättern reicht bis zum oberen, die flach eingeschnittene, unbekleidete Büste bis zum unteren Rand. Geöffnete Lippen und leichte Aufwärtswendung verleihen dem Kopf einen pathetischen Ausdruck. Die Haare sind in Stirnmitte geteilt und gesträubt, umgeben in bewegten Locken den Kopf, ihre Binnengravur ging im Laufe des Abgußverfahrens verloren. Die punktförmig angegebene Pupille ist beim rechten Auge erkennbar, ob sie am Original auch links vorhanden war muß offen bleiben.

Original: Chalcedon, einst Slg. Zanetti.

Publ: A. M. Zanetti, Dactyliotheca Zanettiana (Gemme antiche ...) Venedig 1750, lat. Text von A. F. Gori, italien. Text von J.-F. Zanetti, gezeichnete Stichvorlagen von A.-M. Zanetti Taf. 30 (mir nicht zugänglich, vgl. Clarac, Manuel III, XXV; Furtwängler, AG. III 414). Lippert[2] III 1,482.

Zum Motiv: W. Hornbostel, Sarapis 161 ff. Taf. 46 ff.; zu Serapis ohne Chiton, a. O. 333 ff. Stilistisch am nächsten: Walters Nr. 1271 Taf. 18. Aufwärtswendung und Pathos noch stärker: AGWien I Nr. 27 Taf. 6.

2. Jh. v. Chr.

43

Bild 2,04 x 1,55, ganz leicht konvex. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,20 x 1,73 x 0,55.

Büste des Serapis in Dreiviertelvorderansicht. Das Gesicht ist klassizistisch-ruhig. Punktförmige Pupillen. Zwei Blattreihen schmücken den Kalathos. Die Stirnhaare sträuben sich in der Mitte, die übrigen Haupthaare fallen in mäßig bewegten Flammenlokken mit züngelnden Spitzen herab, während die Barthaare aus rundlichen Locken bestehen. Im Chiton.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 53,11 = Reinach Taf. 27. Lippert[2] III 1,481. Cades I A 26.

Zum Motiv s. o. Nr. 42; stilverwandt: Hornbostel, a. O. 78, 84 Anm. 1, 162 Taf. 46 Abb. 91 = Lippold Taf. 3,3. Zum Stil: Boardman–Vollenweider, Oxford I Nr. 351 Taf. 58.

2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

44

Bild 2,0 x 1,55, konvex. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,17 x 1,24 x 0,55.

Büste des Ammon. Die bis zum Gemmenrand reichende unbekleidete Büste ist von vorn gesehen, der Kopf in die Dreiviertelansicht gedreht und leicht angehoben. Die klassizistischen Gesichtszüge sind von mildem Ausdruck, punktförmig angegebene Pupillen richten den Blick nach vorn. Die vollen Lippen sind leicht geöffnet. Die Oberkopfpartie ist gestört, eine Teilung der Haare in Stirnmitte, zwei Lockenbüschel beiderseits noch sichtbar. Ein mächtiges zweimal eingerolltes Widderhorn und ein dichter Bart aus Buckellöckchen rahmen das Gesicht.

Original: Karneol, Florenz Nr. 1275 (Migliarini), Inv. gen. 14839.

Publ: Gori I Taf. 53,4 = Reinach Taf. 27. Lippert[2] III 1,6. Raspe–Tassie Nr. 1365. Cades I A 39.

Zum Motiv: J. Leclant–G. Clerc in LIMC I 1,675 Nr. 70, Fossing Nr. 1033 Taf. 13. Maaskant–Kleibrink Nr. 289. Henig, BAR. Suppl. 8 Nr. 352 Taf. 12. Antike Münzen, Auktion XI, F. Sternberg 20./21. Nov. 1981 Nr. 1090. Zum Stil hier Nr. 42. Ruhiger im Ausdruck aber temperamentvoller in der künstlerischen Handschrift ist der (frühere?) Ammonkopf, Boardman–Vollenweider, Oxford I Nr. 351 Taf. 58 (Mitte oder 2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.).

2. Jh. v. Chr.

45
Achat nachahmend, hellbraun mit weißen und mittelbraunen Schlieren, undurchsichtig. Bild 2,03 x 1,75, konvex. Rohling, Rand abgekniffen.
2,08 x 1,90 x 0,58.

Büste des Apollon. Das großflächige, vollwangige Gesicht wird beherrscht von dem großen Auge, dessen Iris durch eine Bogenlinie, dessen Pupille durch einen, im Abdruck erhabenen Punkt angegeben ist. Die gerade Stirn-Nasen-Kontur springt schräg vor. Ein breiter Lorbeerkranz schmückt das im Nacken zum Knoten gefaßte Haar; eine Fülle loser Locken fällt unterhalb des Knotens bis zur Schulter. Um die Büste liegt der mit zwei runden Fibeln geschlossene Peplos des Kitharoeden.

Original: Unbekannt.

Gleicher Typus: Karneol, Paris, Cab. Méd. (Mariette II 13 = Reinach Taf. 99. Lippert[1] I 1,337. Chabouillet Nr. 1457. Richter, EG. II 84, Maße 3,0 x 2,0: römisch). AGWien I Nr. 413 Taf. 69 (augusteisch).

Die Art der Augenwiedergabe kommt auf Münzen Philipps II. vor, vgl. Hirmer, GM. Taf. 170, 563 V, Taf. XVIII, Taf. 171, 564 V, und ist charakteristisch für hellenistische, insbesondere alexandrinische Münzen und Gemmen, vgl. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer passim; Hirmer, GM Taf. 50, 142 V; 51, 145 V (Syrakus 269-265 bzw. 214-212 v. Chr.); s. auch AGD. II 93 u. 97 Nr. 224 und hier Nr. 46. Die konvexe Form, die Füllung des Raumes, der Gewandstil sind vergleichbar dem Porträt des Ptolemaios II., Boardman – Vollenweider, Oxford I Nr. 285. Die Profillinie und die gleichmäßig flache Nasenwand ist Münzporträts der Arsinoe II. verwandt (Kyrieleis, a. O. Taf. 70). Eine Datierung in die 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr. ist daher wahrscheinlich.

1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

46
Bild ca. 3,80 x 3,0, Kante abgerundet, leicht konvex. Form 15 mit ganz schmalem Rand, beide Kanten abgeschrägt. 3,83 x 3,02 x 0,50.

Büste des Apollon mit leicht aufwärts gewandtem, jugendlich vollem Gesicht, das Auge mit Iriskreissegment und Pupillenpunkt erscheint fast von vorn. Das Oberkopfhaar ist in mit feinstem Zeiger geschnittenen Wellen bis zum Lorbeerkranz geführt, das kurze Stirnhaar aus zwei, oben drei Reihen hakenförmiger Löckchen gebildet, lose geschlängelte Locken fallen auf die Schulter. Die große, bis zum Gemmenrand reichende Büste ist durch den Peplos des Kitharoeden bekleidet, der auf den Schultern mit großen runden Fibeln geschlossen ist.

Original: Sardonyx, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 64,1 = Reinach Taf. 31. Lippert[1] I 1,43. Furtwängler, AG. I Taf. 35,10.

Der Stil der Gemme ist dem des Nikandros-Porträts verwandt, hier Nr. 77; das Profil ähnelt dem der Berenike II. auf Goldoktadrachmen von Berytos, Kyrieleis, a. O. 96 Taf. 82,3. Der gleiche Typus Walters Nr. 1322 Taf. 19 (wohl 1. Jh. v. Chr.)

1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

47
Blaugrün, durchscheinend, die Meerfarbe des Glases wurde offenbar passend zum Gegenstand gewählt. Bild 3,40 x 2,85, leicht konvex. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die Bildfläche etwas vertieft. 3,77 x 3,19 x 0,61.

Büste des Okeanos. Die mit drei Reihen gezackter Schuppen bedeckte Büste ist vom Rücken gesehen, der Kopf ins Profil gewandt, er entspricht dem Typus hellenistischer Vatergottheiten. In der sehr stark vorgewölbten Stirn, den geöffneten Lippen verrät sich die Wildheit seines Wesens. Die Schläfenhaare reichen in langgezogenen (feuchten) Strähnen bis zum Bart, dessen Ansatz weit in die Wange hineinreicht. Nur die vordere Bartlocke hängt wie der Schnurrbart herab, die übrigen Bartlocken wehen wie die Nakkenhaare (im Meereswind) nach hinten. Das Ohr wird zwischen den Haaren sichtbar.

Original: Chalcedon, Neapel (?)

Publ: Lippert[1] III 1,115 (ohne Besitzerangabe). Raspe – Tassie Nr. 2648 Taf. 31 (Chalcedony, King of Naples). Cades II K 13 (ohne Angaben).

Zum Motiv: Lippold Taf. 7,4 = Furtwängler, AG. I Taf. 35,16. Zum Stil hier Nr. 48.

Spätes 2. Jh. v. Chr.

48
Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,77 x 2,15, flach. Form 11, Unterkante abgeschrägt. 2,95 x 2,35 x 0,68.

Büste eines jungen, aus den Wellen auftauchenden Flußgottes. Das alexanderhafte Gesicht ist leicht emporgewandt, das weit geöffnete Auge nach vorn gerichtet, die Iris erscheint als vom Oberlid im Ansatz verdecktes Oval. Im (heftig atmend) geöffneten Mund sind Zähne angegeben. Das Haar sträubt sich in Stirnmitte, wobei eine Locke vor der Stirn herab, eine zur Seite fällt. Das in großen Wellen stark bewegte Haar reicht bis zur Schulter, einige zarte Lokken überragen die Kopfkontur.

Original: Chalcedon, einst im Besitz von Lord Harvey (Lippert).

Publ: Lippert[1] III 2,46, wohl = Lippert[2] II 86 (Leander). Cades III B 215. Furtwängler, AG. I Taf. 35,8. Beckel–Froning–Simon, Werke der Antike 73,1.

Zu Motiv und Stil: Furtwängler, AG. I Taf. 38,28 (Aquamarin, damals Slg. Ionides). Maaskant–Kleibrink Nr. 26 (›3.-2. Jh. v. Chr.‹). Winckelmann cl. 3,110 (Glaspaste Stosch); zum Motiv dort 107-112, Winckelmann erwähnt mehr als 60 Schwefelabgüsse der Slg. Stosch mit dem gleichen Motiv, ohne etwas über den antiken oder nachantiken Ursprung zu sagen. Es gibt zahlreiche moderne Wiederholungen, dieses früher als ›Leander‹ geltenden Typus, vgl. Furtwängler II zu I Taf. 35,8. Dalton Nr. 744 Taf. 27. AGD. IV Hannover Nr. 1773 Taf. 239. Cades III B 213, 214, 216.
Stil und Motiv verwandt, wohl etwas später: Bergkristall, Oxford I Nr. 317 Taf. 53, von Vollenweider durch Vergleich mit Münzen des Mithradates VI. von Pontos in das 1. Viertel des 1. Jh.s v. Chr. datiert.

Spätes 2. Jh. v. Chr.

49
Bild 1,25 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,15 x 0,35.

Büste der Isis (einer ptolemäischen Königin als Isis?) mit libyschen Locken und einem Kranz aus spitzen gegenständigen Blättern, dessen Mitte von einer Krone (Mondsichel mit Sonnenscheibe?) gebildet wird. Um den knappen Büstenabschnitt ein Chitonstück. Vorn eine Maske auf einer Säule.

Original: verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2, 234 (Vergil oder Muse).

Ähnliche Darstellungen: Oxford I Nr. 290 Taf. 48 (mit Schilfkranz). Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer 114 f. Taf. 100,3. Die nur hier vorkommende Maske bedeutet wohl einen Bezug zum Dionysoskult [E. Simon verweist zustimmend auf eine Tonstatuette in Würzburg, Beckel–Froning–Simon, Werke der Antike (1983) Nr. 71]. Zum Typus der Maske: AGD. II Nr. 488 Taf. 86. Moderne Replik: Cades IV A 77 (als Berenike I. bezeichnet). Zu Lipperts Benennung vgl. hier Nr. 306.

2. Jh. v. Chr.

50
Bild 1,97 x 1,42, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,10 x 1,60 x 0,34.

Büste im Typus der aus den Wellen auftauchenden Selene. Mithradates VI. als Flußgott? Der Kopf ist auf vom Rücken gesehener Büste ins Profil gewandt, das Haar fällt in stark bewegten Locken auf den Rücken. Die gebogene Nase, die volle Wange weichen vom Idealtypus ab.

Original: Antike Paste, verschollen.

Publ: Lippert[1] II, 2,90 (Leander, ohne Besitzerangabe).

Der Typus galt als Atalante (Rossi–Maffei I Taf. 82. Cades III B 202-209) oder Leander (Rossi–Maffei I Taf. 98, wie der verwandte Flußgott-Typus, hier Nr. 48). Müller–Wieseler, Denkmäler II 79 b schlug ›Amphitrite‹ vor. Furtwängler, AG. II 171 zu I Taf. 35,13 gründete seine Benennung ›Galene‹ auf Anth. Pal. 9, 544. J. Boardman konnte die Benennung ›Selene‹ durch die Mondsichel über dem Scheitel zweier Exemplare (Boardman, Ionides Coll. Nr. 43 und Henig, Corpus App. 64 Taf. 26) sichern; vgl. Boardman, GGFR 361; ders. Gnomon 233, 1981, 63. Zum Stil: Münzen des Mithradates VI. Eupator, Hirmer, GM Taf. 211. Die individuellen Züge des Profils erlauben die Vermutung, es könnte dieser Herrscher selbst (als Flußgott?) gemeint sein, eine Vermutung die Vollenweider zu dem nah verwandten Bergkristall Oxford I Nr. 317 Taf. 53 ausgesprochen hat.

1. Viertel 1. Jh. v. Chr.

51
Bild ca. 1,64 x 1,40, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt, die obere gerundet. 1,90 x 1,63 x 0,40.

Büste der auftauchenden Selene, vgl. Nr. 50. Die Haare sind durch scharfe, zum Teil im Winkel umbiegende Linien wiedergegeben. Das übergroße Auge, die geöffneten Lippen bewirken einen pathetischen Ausdruck.

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Mariette II 2,38 = Reinach Taf. 101. Lippert[1] II 2,91. Raspe–Tassie 8758. Chabouillet Nr. 1697.

Stilverwandt Oxford I Nr. 317 Taf. 53, vgl. auch die quer über die darunterliegenden Haare wehende Stirnlocke.

1. Viertel 1. Jh. v. Chr.

52
Bild 1,30 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,12 x 0,26.

Büste der auftauchenden Selene, vgl. Nr. 50, 51.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,51.

Stilverwandt Nr. 51, doch sind die Haare nicht linear wie dort, sondern als plastische Locken mit Binnengravur gestaltet, ähnlich Nr. 48.

1. Viertel 1. Jh. v. Chr.

HEROEN

53

Bild 2,34 x 1,90, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,35 x 1,93 x 0,58.

Haupt der Medusa in Dreiviertelvorderansicht. Über dem linken Auge sträuben sich zwei Locken nach oben, fallen in die Stirn zurück, eine dritte entspringt in ihrer Mitte, neigt sich nach links, so daß ein Wirbel entsteht, eine kleinere gesträubte Locke folgt der Richtung der linken Wirbellocke. Über dem Stirnhaar zwei Flügel und zwei Schlangen, zwei sich begegnende Schlangen unter dem Kinn. Das weiche jugendlich gerundete Gesicht wird von kurzen bewegten Locken gerahmt, deren zarteste Spitzen in die abfallende konvexe Oberfläche graviert sind. Die Stirn springt zur Nasenwurzel hin vor, so daß die Augen tief unter gerundeten Brauenbögen liegen. Die Iris ist in breitem an das Oberlid anschließenden Bogen, die Pupille in kleinem Abstand punktförmig eingetieft. Im Abdruck erscheinen sowohl Iris wie Pupille plastisch (deutlich bei dem im Vordergrund liegenden Auge; flacher – wohl schon am Original beim rechten Auge). Der volle leicht geöffnete Mund ist in zart modellierte Wangen eingebettet.

Original: Amethyst. Herzog von Devonshire (nach Lippert, 1776).

Publ: Lippert[2] III 2,7.

Zum Typus: Buschor, Medusa Rondanini 17 ff., mit ähnlichem Stirnwirbel: Goldscheibe in Berlin a. O. Taf. 19,1 (jetzt: Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall II Taf. 68,3 ›wohl großgriechisch, Ende 4. Jh. v. Chr.‹, mit Zahn), Stirnwirbel und auf die Wange vorschwingende Locke: Taf. 19,3 (Schale aus Kreta, 4./3. Jh. v. Chr.). Zum Typus in der römischen Glyptik: hier Nr. 404.

Die besondere Bildung der Augen ist nächstverwandt dem frühhellenistischen Alexanderkopf in Oxford I Nr. 280 Taf. 43. Auch der Stirnwirbel, die vorgebaute Stirn passen in diese Zeit.

Ende 4./frühes 3. Jh. v. Chr.

54

Bild 1,58 x 1,32, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,76 x 1,48 x 0,39.

Herakles ringt stehend mit dem Löwen. Er steht mit leicht gebeugten Knien in Ausfallstellung, das Tier hat ihn angesprungen, umklammert seinen linken Oberschenkel mit den Hinterbeinen, stemmt linke Vorder- und Hintertatze gegen den rechten Schenkel des Heros, wehrt sich jedoch vergebens gegen dessen Würgegriff: Herakles hat den Hals des Löwen mit beiden Armen umfaßt, beugt seinen Kopf bis auf die Mähne herab. Die zur Nasenwurzel hin stark vorspringende Stirnkontur ist noch deutlich zu sehen.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 1,318.

Vgl. zu Motiv und Stil (unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Technik): Bronzering, Antike Münzen, Auktion XIII, Frank Sternberg, Zürich, 17. u. 18. 11. 1983 Nr. 375 »4. Jh. v. Chr.«. Zum Typus: R. Bräuer, Die Heraklestaten auf antiken Münzen, Zeitschr. Num. 28, 1910, 35 ff. 40 Typus 6,1 c (Herakles in Ausfallstellung, der Löwe ganz hochgesprungen); das früheste unter den a. O. 46 angeführten Beispielen ist ein Diobol von Tarent, Beschreibung der antiken Münzen, Berlin III 302 Nr. 553 Taf. XIV 221, vgl. O. E. Ravel, Descriptive Catalogue of the Collection of Tarentine Coins formed by M. P. Vlasto (1947) Taf. XLII 1415-1419 (302-228 v. Chr.). Häufiger ist der verwandte Typus mit Herakles in Vorderansicht, vgl. Bräuer a. O. 40 Typus 6,2 b (Herakles in Auslagestellung, der Löwe ganz hochgesprungen), z. B. Himer, GM. Taf. 89, 257 R. Der vorliegende Typus römisch: z. B. Crawford Nr. 380/1 Taf. 48. Berlin Nr. 8234 Taf. 59.

Ende 4.-1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

55

Bild 2,27 x 1,60, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,40 x 1,75 x 0,68.

Herakles steht in Vorderansicht, holt, quer über den Körper zurückziehend, zum Schlag mit der Keule gegen einen geflügelten schlangenbeinigen Giganten aus; in der Rechten (AR: Linken) hält er Bogen und Pfeil. (Der Pfeil überschneidet die Hand, wird nicht von ihr gehalten, dies und die sehr große Spitze, sprechen dafür, daß er einmal in nachantiker Zeit nachgraviert wurde, wohl an der Patrize oder Matrize, denn der Abguß bei Furtwängler scheint unretuschiert.) Über dem Unterarm liegt das Löwenfell, das zwei schmalen Bändern mit Tatzenenden gleich

nach rechts flattert. Der Gigant hebt schützend eine (fellumwickelte?) Hand, hält in der anderen einen kurzen Stock.

Original: Onyx, Neapel? nach Winckelmann Slg. Farnese.

Publ: Winckelmann cl. 2,124 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] I 1,273 (Onyx, ohne Besitzerangabe). Cades III A 206 (ohne Orts- u. Materialangabe). Furtwängler, AG. Taf. 34,37 (ohne Orts- und Materialangabe). Lippold Taf. 38,14 (ohne Angaben).

Der gelängte Körper und en-face-Kopf des Herakles ist verwandt dem von Furtwängler daneben gestellten Achat, ehem. Slg. Demidoff, AG. Taf. 34,36, den er für wahrscheinlich italisch hält. Andererseits besteht eine deutliche Stilverwandtschaft zu Stücken wie AG. Taf. 34,33.34.38.39.41, so daß die Entstehung der vorliegenden Gemme wie des Achates im griechischen Raum wahrscheinlicher ist.

3./2. Jh. v. Chr.

56

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,70x1,46, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,80x1,52x0,50.

Kopf des bärtigen Hercules mit Fichtenkranz. Sehr großes Auge. Die Haupthaare sind aus kurzen, locker hingesetzten, manchmal eckig umbiegenden Strichlein, die Barthaare aus ähnlichen sichelförmigen Schnitten gebildet. Kleine Fehlstelle am Hinterkopf.

Original: unbekannt.

Zum Haarstil vgl. Tetradrachmon des Perseus (179-168 v. Chr.), Hirmer, GM. Taf. 175,578 V. Zum Motiv: Richter, EG. I Nr. 572.

2. Jh. v. Chr.

57

Bild 1,90x1,60, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,10x1,87x0,33.

Büste des Odysseus (als Bettler) in Pilos und Exomis. Der Kopf ist leicht nach oben gewandt, das Auge groß, die Lippen leicht geöffnet. Kurze, an der Stirn gesträubte Haarflocken bilden das Haupt- und Barthaar. Flächiger Schnitt.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Winckelmann cl. 3,347 (Glaspaste Stosch, Furtwängler, Beschreibung Nr. 9901). Gori II Taf. 27,1 = Reinach Taf. 54. Lippert[2] III 2,65.

Stilverwandt hier Nr. 68.

2./1. Jh. v. Chr.

58

Bild 2,34x1,94, minimal konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,40x2,12x0,49. Die Matrize war etwas rissig, am Wirbel, im Bereich von Ohr und oberem Bartteil unsauber. Quer über die Büste ein Band von teilweise abgeschliffenen Gußbläschen.

Porträtbüste eines hellenistischen Königs. Philipp II. von Makedonien (359-336 v. Chr.)? Ein schmales Diadem liegt in dem aus sichelförmigen Locken gebildeten Haar, seine Enden flattern zangenförmig nach hinten, ihre Schlußkante ist gerade und befranst. Gebauschtes Stirnhaar und Schläfenhaar sind bewegter als das übrige Haar. Die gerade Stirn springt zur Nasenwurzel hin leicht zurück. Die Nase ist im oberen Drittel gebogen, von mäßiger Größe, mit wenig überhängender Spitze. Unter zusammengezogener Braue blickt das Auge, mit oval eingezeichneter Iris, geradeaus (ob ein Pupillenpunkt vorhanden war, ist wegen eines Querrisses der Matrize nicht feststellbar), Tränensäcke und Nasenfalte sind deutliche Alterszüge. Ein senkrecht gestrichelter Schnurrbart hängt parallel zur Nasenfalte herab. Kurze, flockige Locken bilden den Vollbart. Um die Büste liegt eine Chlamys, deren Fibelung auf der zurückliegenden, AR der rechten, Schulter zu denken ist.

Original: Grüner Jaspis (Lippert), Karneol (Cades), verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 4,37 (Glaspaste Stosch, nicht bei Furtwängler, Berlin, Index verzeichnet. ›Demetrios II. von Syrien‹). Lippert[1] I 2,96 (sog. Pyrrhus eher Perseus von Makedonien) wohl = Lippert[2] II 265. Cades IV A 63. Cades, Uomini illustri 2,104 (›Pyrrhus von Epirus‹). R. Delbrück, Antike Porträts (1912) Taf. 58,4 (»Wohl ein berühmter Grieche aus der 1. Hälfte des 4. Jh.«). Lippold Taf. 157,8 (Kopf eines Fürsten, modern).

Den Benennungsvorschlag ›Philipp II.?‹ verdanke ich K. Kyrieleis. In der Tat ist der Kopf ähnlich dem Porträt auf einem Medaillon von Tarsos, das wahrscheinlich Philipp II. darstellt (Richter, Portraits III Abb. 1706) und rundplastischen Köpfen, in denen sein Porträt vermutet wird (V. v. Graeve, AA. 1973, 244 ff.). Der Stil weist in die Lebenszeit Philipps II.: die Anordnung der teilweise gegenläufigen Stirn- und Schläfenlocken läßt sich mit Münzen Philipps II. vergleichen, Hirmer, GM. Taf. XVIII, ähnliche Brauenformen a. O. Taf. 170,562 V, 171,565 V, zur Form des Schnurrbartes und den flockigen Barthaaren vgl. Schnurrbart und obere Bartlockenreihe a. O.

Taf. 171,564 V. Was die Grundmerkmale angeht, die der Charakterisierung des älteren Mannes dienen, geht die Gemme nicht über das hinaus, was schon ein Goldring aus dem 3. Viertel des 5. Jh. (Greifenhagen, Schmuckarbeiten II Taf. 54,11; vgl. Boardman in: Oxford I Nr. 131) und die Münzporträts des lykischen Dynasten Mithrapata (Hirmer, GM. Taf. 191, 656-658, 400-362 v. Chr.) zeigen. Die Oberfläche jedoch ist differenzierter modelliert, vergleichbar einem Männerkopf auf einem Elektronstater von Kyzikos, Hirmer, GM. Taf. 200,721 V (400-350/335). Lippold hat das Gemmenbild m. E. zu Unrecht für modern gehalten. H. Kyrieleis gab zu bedenken, daß auf allen (späteren) Darstellungen, die hellenistische Herrscher in der Chlamys zeigen, die Fibel sichtbar ist. Nun blicken fast alle heranziehbaren Münzporträts und Abdrücke von Gemmenporträts nach rechts, so daß die Fibel antiquarisch richtig auf der vorderen Schulter sitzt. Immerhin beweist das im Abdruck – wie hier – nach links blickende Herrscherporträt, Furtwängler, AG. Taf. 32,18, bei dem das geschlossene Chlamysteil auf der linken Schulter wiedergegeben ist, daß die hier vorliegende Darstellungsform möglich war; vgl. auch Richter, EG I Nr. 679. Überdies: nimmt man einmal an, es handele sich um eine moderne Arbeit, so wäre freie Erfindung ausgeschlossen, nur genaue Kopie eines antiken Vorbildes möglich. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Kopist nicht nur den Stil so getroffen haben könnte, sondern auch ein winziges antiquarisches Detail, wie die geraden, befransten Bindenenden, auf das zu achten man erst in jüngster Zeit gelernt hat, exakt wiedergegeben haben würde (vgl. A. Krug, Binden in der griechischen Kunst 119; Kyrieleis, Bonner Jb. 171, 1971, 167 Anm. 16, 169 f. Anm. 25).

359-336 v. Chr., wohl gegen Ende der Regierungszeit.

59

Bild 1,55 x 1,36, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,84 x 1,65 x 0,45.

Kopf des Alexander-Herakles mit Löwenskalp. Unter dem Löwenoberkiefer schaut eine Reihe kurzer Haarfransen hervor. Die Stirnhaare sind nicht gesträubt, dennoch sprechen die vorgewölbte Stirn, die hoch- und zusammengezogenen Brauen, das tiefliegende Auge dafür, daß Alexander gemeint ist. Die Löwenmähne besteht aus zwei regelmäßigen Reihen flammenähnlicher Locken, an die nach vorn eine dritte Reihe kleinerer Löckchen anschließt.

Original: Karneol, einst in Frankreich (nach Lippert), verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,109 (Ptolemaios Alexandros II.). Cades IV A 46.

Das Fehlen der Anastole und die regelmäßige Anordnung der Zotteln des Löwenfells entspricht Münzen, die noch zu Lebzeiten Alexanders geprägt wurden; vgl. E. T. Newell, Royal Greek Portrait Coins 14 Taf. 1, besonders 8.11.12.14. Ders. Tarsos under Alexander (Sonderdruck aus American Journal of Numismatics 52, 1919) 1 ff. wie hier eine kürzere vor zwei längeren Zottelreihen Taf. 5,3-15 (series II ca. 327-324 v. Chr., second group); Taf. 6,1-3 (series II third group); Taf. 6,4-10 (series III ca. 324-319 v. Chr., first group). Ders. Myriandos – Alexandria Kat'isson (Sonderdruck aus Am. Journ. Num. 53, 1920) 32 ff. Taf. 1,6-16.18.19; Taf. 2,1-13. K. Gebauer, AM. 63/64, 1938/39, 4 Taf. 1,4 (ca. 324/323); 8 f. Taf. 2,7 (um 325). Zu frühen Alexanderporträts auf Gemmen: Vollenweider zu Oxford I Nr. 280.

Ca. 333-323 v. Chr.

60

Bild 1,64 x 1,26, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,92 x 1,55 x 0,57.

Büste Alexanders des Großen. Die knappe, von vorn gesehene Büste ist mit einer vor der rechten Schulter mit einer kleinen runden Fibel geschlossenen Chlamys bekleidet. Auf kräftigem Hals ist der Kopf in die Dreiviertelansicht und leicht aufwärts gewandt. Große Augen werden von einer stark vorgebauten Stirn überwölbt; die vollen Lippen sind leicht geöffnet. Ausgehend von der über dem rechten Auge sitzenden Anastole umgibt bewegtes Haar das Gesicht, die äußersten Haarspitzen sind zart in die Gemmenoberfläche graviert. Über der Anastole steckt ein Lotusblatt im Haar, das Attribut des ägyptischen Hermes. Über der rechten Schulter, an der Stelle, die üblicherweise von dem Kerykeion eingenommen wird, ein Attribut, das Fossing bei der Replik (?) in Kopenhagen als Blitzbündel beschreibt. H. Kyrieleis erkannte, daß es sich um einen Schilfstengel handelt (mündlich).

Original: Hyazinth, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,378 (ohne Besitzerangabe).

Vgl. eine purpurfarbene Paste in Kopenhagen, Thorvaldsen Nr. 1155 Taf. 14 (1,6 x 1,2); Gebauer, AM. 63/64, 1938/39, 84 Nr. G 57. Fossing beschreibt die Paste als »repolished in later times« und meint, daß der Lippert-Abdruck »seems to reproduce either this paste or a replica of it.« Aufgrund des vorliegenden Abdrucks ergeben sich zwei Möglichkeiten: 1. Die Paste in Kopenhagen ist Abdruck einer von dem

Hyazinth genommenen Matrize. In diesem Falle wäre zu prüfen, ob sie antik oder modern ist; für letzteres könnte die Politur sprechen. 2. Die Paste in Kopenhagen ist identisch mit dem von Lippert im Abdruck wiedergegebenen Stück. In diesem Falle hätte Lippert sich im Material geirrt. In jedem Falle gibt die Würzburger Paste das unbeschädigte Original wieder, während die Kopenhagener unten und links bestoßen ist. Zum Lotusblatt als Attribut des ägyptischen Hermes, der mit Thot identifiziert wurde: Kyrieleis in: Antike Plastik XII 135 mit Anm. 3,142 f. mit Anm. 72, mit Hinweis auf Porträts von Ptolemäern als Hermes auf Siegelabdrücken von Edfu (Milne JHS. 36, 1916, 91 f. Nr. 68 ff. Taf. 4, einige davon mit Kerykeion). Vgl. auch G. Grimm, Die Zeugnisse ägyptischer Religion und Kunstelemente im römischen Deutschland 167 f. Nr. 59,215 Nr. 130,251 f.; Kyrieleis, Die Bildnisse der Ptolemäer 170 C 14, C 15 Taf. 19,3.4; 26,6-8; 27,1-4.
Der Schilfstengel als Attribut des Nil (vgl. BMC Alexandria Taf. 19 ff.) bezeichnet m. E. Alexander-Hermes-Thot als Herrscher über Ägypten und stützt damit zugleich den Herrschaftsanspruch des zeitgenössischen Königs. G. Grimm, Die Vergöttlichung Alexanders des Großen in Ägypten und ihre Bedeutung für den ptolemäischen Königskult, in: Das ptolemäische Ägypten 103 ff. nennt keine Alexander-Hermes-Thot-Darstellung. Zum Stil vgl. Furtwängler, AG. Taf. 33,26 (= Den Haag Nr. 25) u. 30. AGD. II 213 Taf. 45. Zum Porträttypus: Genf Nr. 69 Taf. 29. Zur Frage: antike oder moderne Pastenreplik, vgl. die ähnlichen Fälle Nr. 96, 579, 585, 728, 760, 778, 802
2. Jh. v. Chr.

61

Bild 2,65 x 1,80, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten stark abgeschrägt. 2,77 x 1,95 x 0,46.

Porträtbüste eines hellenistischen Herrschers in Panzer und Chlamys in rascher, harter Schnitt-Technik. Die Haare sind in dicke Strähnen mit Binnengravur gegliedert, fallen in kurzen, wenig gebogenen Fransen an Schläfen und Nacken herab. Das Gesicht ist mit wenigen Schnitten gekennzeichnet, die stark vorgewölbte, schräg abfallende Braue überdacht das große Auge. Die Nase ist gerade, ihre Spitze hängt etwas über. Das Kinn springt vor, seine Profillinie führt weiter zu einer die flächige Wange abschließenden, ausgeprägten Kinnlade. Die Binde sitzt tief im Haar, von ihren dünnen Enden liegt eines auf der Schulter, das andere auf dem Hals auf.

Original: Sard bzw. Karneol (nach Lippert), Chalcedon (nach Cades), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,85; [2]II 235 (Ptolemaios VII. Euergetes II.). Cades IV A 80. Cades, Uomini illustri 2,62 (Ptolemaios III. Euergetes).

Zur Büste vgl. Furtwängler, AG. Taf. 31,19. Frisur und niedrige Stirn könnten für die Benennung Antiochus Hierax von Syrien (ca. 241-228/7 v. Chr.) sprechen, vgl. E. T. Newell, The Coinage of the Western Seleucid Mints 392 ff., besonders Taf. 77,2.

2. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

62

Bild 1,77 x 1,40, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,92 x 1,54 x 0,39.

Porträtbüste eines jungen hellenistischen Herrschers mit Diadem. Wohl Philipp V. von Makedonien. Schleifenenden fehlen, waren möglicherweise sehr dünn (vgl. Gemme der Slg. Müller) und gingen durch Politur verloren. Das Gesicht wird beherrscht von dem großen Auge, dessen Iris als an das Oberlid angefügtes Oval gezeichnet ist. Die Stirn wölbt sich zur Braue hin vor, die Nasenwurzel ist zurückgesetzt, der Nasenrücken ist ganz leicht gebogen. Volle Lippen, ein rundes Kinn, kräftiger Bartflaum an der äußeren Wangenkontur vollenden das Bild eines Herrschers im Jünglingsalter. Der etwas nach vorn verlegte Haarwirbel bildet einen Stern, von dem aus leicht gebogene Lockengruppen zur Binde hinführen. Über der Stirn ist ein S-förmiges Lockenbündel zur Seite gestrichen. Schläfen- und bis zur Schulter reichendes Nackenhaar streben in bewegten Wellen nach hinten. Die knappe Büste umfaßt ein Stück der Schulter und der Brust, ist in stumpfem Winkel beschnitten.

Original: Heller Sard (leicht durchscheinend), verschollen, einst im Besitz von Horace Walpole, dann N. Story Maskelyne, W. E. Arnold Forster.

Publ: Lippert[1] II 2,152 (sog. Prusias von Bithynien). Cades IV A 136. Cades Uomini illustri 2,94 (Prusias von Bithynien). King, Antique Gems (1872) Taf. 47,3. Ders. Handbook ([2]1885) Taf. 70,3 (Philipp V.). Burlington Fine Arts Club Exhibition 1904 M 24 Taf. 108 (damals in Slg. Story Maskelyne. ›A portrait head ... of Philipp V‹). Sotheby's 4. 7. 1921 Nr. 212.

Der gleiche Herrscher ist dargestellt auf einem Karneol der Slg. Müller, Bonn (Taf. 14, mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers).
Oben beschädigt 2,23 (ergänzt 2,37) x 1,92.
Um die Büste liegt eine gefibelte Chlamys. Das Auge ist anders wiedergegeben: die Pupille blieb am Original als erhabener Punkt, dicht unter dem Oberlid stehen, erscheint im Abdruck vertieft. Das Stirnhaar

sträubt sich zur Anastole, der Backenbart besteht aus kurzen, flach eingravierten Härchen. Die dünnen Schleifenenden des mittelbreiten Diadems flattern zangenförmig nach hinten.
Zu prüfen wäre, ob auch der Typus Gesichter Nr. 132 den gleichen Herrscher darstellt.
Die hier erneut vorgeschlagene Benennung Philipp V. (221-179 v. Chr.) stützt sich auf die Merkmale des Profils: Vorgebaute Stirn, hochgeschwungene Braue, leicht gebogener Nasenrücken mit hochsitzendem Ansatz der Biegung. Der Porträttypus begegnet nicht auf Münzen. Philipp V. kam mit 17 Jahren zur Regierung. Tetradrachmen von ca. 212 v. Chr. zeigen den ca. 26jährigen mit kurzem Vollbart und Schnurrbart: H. Gaebler, Die antiken Münzen von Makedonia und Paionia (1935) II 190 Taf. 34,16. E. T. Newell, Royal Greek Portrait Coins 30 Taf. 2,1. Hirmer, GM. Taf. 175,577 V. Richter, Portraits III Abb. 1746. Das Profil ist dem der Paste ähnlich, eine Entwicklung des kräftigen Bartflaums zum Vollbart aus ähnlich flockigen kurzen Locken wie hier wahrscheinlich. Der vorliegende Porträttypus dürfte den Herrscher bei oder kurz nach Regierungsantritt darstellen. Zur Form der Iris vgl. Tetradrachme des Sohnes, Perseus, Hirmer, GM. Taf. 175,578 V.

Wohl 221 v. Chr. oder bald darauf.

63

Bild 1,72 x 1,58. Positivabdruck. Rohling mit unregelmäßiger Rückseitenoberfläche. 2,61 x 2,20 x 0,39.

Porträtkopf des Prusias I. von Bithynien (230/227-182 v. Chr.) mit Diadem, dessen Enden in S-Schwüngen nach hinten flattern. Adlernase und Mundpartie mit der etwas vorstehenden Oberlippe kennzeichnen das Profil. Der Blick ist leicht nach oben gerichtet, was durch die Schrägstellung der als schmales Oval gezeichneten Iris erreicht wurde. Das Haupthaar besteht aus kurzen, sichelförmigen Lockenbüscheln, bildet am Wirbel einen nach vorn verlegten Haarstern, läßt die Schläfenecke frei. Ein dichter, flockiger Backenbart bedeckt die Wange, läßt das Kinn frei. Schräger Büstenabschnitt mit minimal konvexem Mittelteil. Hinter dem Kopf B., vorn ΠPY. (AR) = B(ασιλεὺς) Πϱ(ο)υσίας.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,74; [2]II 269. Raspe–Tassie 9751.

Die Inschrift ist nachantik zugefügt, benennt aber den von Münzen bekannten Kopf richtig, vgl. Newell a. O. 37f. Taf. 3,3. Richter, Portraits III Abb. 1922. Hirmer, GM. Taf. 209,765 V; den König in jüngeren Jahren gibt a. O. 764 V. Lippert und Raspe sind der Meinung, die Gemme sei nach einer Münze bzw. deren Abbildung bei Fulvius Ursinus (Gallaeus Taf. 119, Faber 69 f.) geschnitten. Weder die Münzen noch der Stich können aber als Vorlagen der Gemme gelten, die zwar denselben Mann wiedergibt, aber eine eigenständige Schöpfung ist. Der Stil stimmt mit Werken der 1. Hälfte des 18. Jh. nicht überein (das 16. oder 17. Jahrhundert kommt von vornherein nicht in Frage). Der vorgezogene Wirbel konnte nicht von den Münzen kopiert werden und keiner der Gemmenschneider des 18. Jh., die diesen Teil antiker Frisuren eher vernachlässigen, konnte dieses charakteristische hellenistische Frisurdetail (vgl. Divus Augustus 25 ff.) so treffsicher erfinden. Der Haarstil ähnelt vielmehr dem des Ammonkopfes in Oxford (I Nr. 351), den Vollenweider in die Mitte oder 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. datiert. Zur Form des Büstenabschnittes vgl. Richter, Portraits III Abb. 1880 (Seleukos IV.).

3./2. Jh. v. Chr.

64

Zwei Pasten von der gleichen Gemme.

A: Farblos, durchsichtig. Bild 1,85 x 1,49, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,91 x 1,58 x 0,33.

B: Positivabdruck. Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,86 x 1,53. Rohling 2,25 x 2,32 x 0,43.

Abdruck A ist schärfer, die Inschrift ist durch Politur der Paste beschädigt. B ist also nicht Abdruck von A, vielmehr stammen beide Abdrücke aus verschiedenen Matrizen vom gleichen Original.
Porträtbüste eines hellenistischen Herrschers. Demetrios II. Nikator von Syrien (146-140/139, 129-125). Auf vom Rücken gesehener Büste ist der Kopf ins Profil gewandt. Er ist mit dem Skalp eines jungen Stieres mit kleinen gebogenen Hörnern bedeckt. Feinste Strichlein geben die Behaarung des Felles, die Härchen am Rand des Ohres wieder. Durch einen Ausschnitt des Felles wird das lange gewellte Nackenhaar des Herrschers sichtbar. Das Fell endet in einem schmalen, durch einen Knopf auf der Schulter über den Panzerlaschen befestigten Riemen.
Das Gesicht ist das eines jungen Mannes, dem auf Oberlippe und jugendlich runder Wange der erste Bartflaum sprießt. Unter kurzen, in die Stirn hängenden Locken wölbt sich die Stirn ganz leicht vor, die etwas von ihr abgesetzte Nase ist lang, in der Mitte gebogen, springt aber wenig vor.
Vorn, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen, mit Querstrichen an der Hastenenden, AR: SCIPI. AF.

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Elizabeth Sophie Cheron, Pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de France Taf. 37 (o. Jahr, laut Taf. 1 starb E.S.Ch. 1711). Mariette II 2 Abb. 40 = Reinach Taf. 101. Lippert[1] I 2,227. Visconti, Iconogr. IV 190. Raspe–Tassie Nr. 10605. Cades IV C 158. Winckelmann cl. 4,177 (Glaspaste Stosch).

Die Inschrift ist nachantike Zutat, soll den Dargestellten als Scipio Africanus (den älteren oder jüngeren?) bezeichnen. Schon Winckelmann vermutete, daß sie in nachantiker Zeit zugesetzt worden sei. Ganz unbegründet sind Reinachs Zweifel am antiken Ursprung des Ganzen.
Die auffallende Haartracht mit kurzem Stirnhaar und überschulterlangem Nackenhaar kommt bei den Siegern zweier Bronzegruppen in Athen und Baltimore vor, die Kyrieleis als Ptolemaios V. (204-180 v. Chr.) deutet, vgl. Kyrieleis, Antike Plastik XII 134 Nr. 2 u. 3. Ders., Bildnisse der Ptolemäer 54f. 173 E 6.E 7 Taf. 43. Kyrieleis, Antike Plastik XII 139 erklärt die Haartracht als ›Interpretatio Graeca‹ der Haartracht des Horusknaben, die eine Angleichung des Herrschers an Horus, möglicherweise auch Apollon bedeute. Langes Nackenhaar, wenn auch nicht in dieser Überlänge, trägt auch Alexander II. Zebina von Syrien (128-123 v. Chr.), Richter, Portraits III Abb. 1899; sowie der Herrscher auf einem Siegelabdruck aus Uruk, Richter, EG. I Abb. 658 (dort vermutungsweise mit Seleukos III., 226-223 v. Chr., identifiziert, m. E. nicht überzeugend). Das Profil der vorliegenden Pasten hat mit keinem der genannten Herrscher Ähnlichkeit.
Stilistisch gehört das Porträt etwa in die Zeit des Ptolemaios VI. (180-145 v. Chr.) darstellenden Porträts auf einem Goldring in Paris, Kyrieleis, a. O. 62f. Taf. 46,5; ders. 127 BWPr. 19. Das Porträt stellt jedoch keinen Ptolemäer dar, wie aufgrund des von Kyrieleis ausgebreiteten Materiales evident ist.
Die singuläre Kopfbedeckung weist auf einen syrischen Herrscher: Seleukos I. Nikator trägt einen Helm mit Stierhorn und -ohr, vgl. Hirmer, GM. Taf. 204,740 V. In der Tat stimmt das Profil überein mit dem Porträt eines Nachfolgers mit dem gleichen Beinamen: Demetrios II. Theos Philadelphos Nikator. I. Jucker, Ein Bildnis Demetrios' II. von Syrien, HASB. 6, 1980, 28 charakterisiert das bärtige Münzporträt aus der zweiten Regierungsphase so: »Geblieben ist das feine Gesicht mit dem leichten Stirnwulst über dem Nasensattel, der edlen, etwas gebogenen Nase, den abwärtsweisenden Mundwinkeln und vor allem dem weit geöffneten, hier von einem schweren Lid beschatteten großen Auge.« Diese Beschreibung trifft auch auf das vorliegende Gemmenporträt zu – mit Ausnahme der Augengröße: Das Auge ist hier zwar weit geöffnet, der Blick durch die bogenförmige Angabe der Iris strahlend nach vorn gerichtet, die auf Münzen übertriebene Größe aber kann bei einem der internen höfischen Sphäre angehörenden Gemmenbild fehlen.
Das Gemmenbild dürfte in die gleiche oder wenig frühere Zeit gehören wie Münzbilder aus dem Ende der ersten Regierungszeit (140/139 v. Chr.), die Demetrios mit Kinnbart und Schnurrbart zeigen: I. Jukker, a. O. 28f. Taf. 11,9-10, mit Hinweis auf: P. Strauss, Un trésor de monnaies hellenistiques trouvé près de Souse, RN. 13, 1971, 129 Nr. 129. Akzeptiert man den hier vorgelegten Benennungsvorschlag des Gemmenbildes, so stellt sich erneut die Frage, ob N. Dürr, SchwMbll. 29, 1979, 7ff. nicht doch richtig kleine Hörner an dem bärtigen Demetrioskopf auf Münzen erkannt hat (abgelehnt von Jucker, a. O. 28 mit Anm. 31).
Die ungewöhnliche Kopfbedeckung und Haartracht paßt zu den übrigen von I. Jucker notierten Extravaganzen bei Porträts dieses Herrschers. Da er mit Kleopatra Thea, der Tochter des Ptolemaios VI. verheiratet war, könnte das lange Nackenhaar auch hier als Angleichung an Horus verstanden werden.
Eine ähnlich merkwürdige Kopfbedeckung trägt der hellenistische Herrscher Gesichter Nr. 135.
Eine weitere Glaspaste des Pariser Karneols: G. Förschner, Glaspasten, geschnittene Steine, arabische Münzgewichte, Münzkabinett des Historischen Museums in Frankfurt am Main (o. J. 1982) 51 Nr. 54 (als ›Commodus im Löwenfell, 19. Jh.‹ bezeichnet). Die Inschrift scheint zu fehlen.

2. Jh. v. Chr., wohl um oder kurz vor 140/139 v. Chr.

65

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 2,44 x 1,74, ganz wenig konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,54 x 1,85 x 0,62.

Replik des Herrscherporträts Nr. 64. Die Stirnhaare bestehen aus mehreren Lockentuffs. Die Nase ist kaum gebogen. Die Iris ist bogenförmig gerahmt, so daß sie im Abdruck als vertiefter Punkt erscheint. Die Augenhöhle des Stierskalps ist kreisförmig.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,228 (ohne Angaben).

2. Jh. v. Chr.

66

Bild 2,50 x 1,95, flach, Form 14, Unterkante stark abgeschrägt. 2,62 x 2,10 x 0,42.

Porträtbüste eines hellenistischen Herrschers. An der linken Kante und vor der Stirnlocke scheinen Beschädigungen der Rückseite durch.
Der große Büstenabschnitt ist mit Panzer (Schulterlaschen und -klappe mit einem Blitzbündel als Verzierung sind sichtbar) und einer kalligraphisch gewellten Chlamys bekleidet. Der Kopf ist leicht aufwärts gewandt. Das junge Gesicht wird beherrscht von dem großen, unter wenig gebogener Braue nach oben blickenden Augen. Die Nasenwurzel ist gegenüber der Stirn zurückgesetzt, die mäßig große, schmale Nase leicht gebogen. Unter locker geschlossenen Lippen springt das Kinn etwas vor. Das Haar sträubt sich über der Stirn zur Anastole, begleitet in flammenähnlich bewegten Locken mit Binnengravur die Schläfe, läßt das Ohr frei, reicht bis zur Mitte des Halses. Die beiden Enden der mäßig breiten Binde flattern nach hinten.

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Mariette II 2 Abb. 90 (Ptolemaios XII.) = Reinach Taf. 105. Lippert[1] I 2,111; [2]II 249 (Ptolemaios XII.) Chabouillet Nr. 2056 (Ptolemaios II. Philadelphos). Pierres gravées, guide (1930) 32 Nr. 2056 (Ptolemaios II. Philadelphos). Furtwängler, AG. Taf. 32,9 (Alexander-Typus). Lippold Taf. 68,5 (Hellenistischer König). Cades IV A 86. Cades, Uomini illustri 2,66 (Ptolemaios VIII. Euergetes II. Physkon). Richter, EG. I Nr. 620 (Ähnlich Ptolemaios III. Euergetes, 246-222/1, v. Chr., vgl. Richter Portraits III Abb. 1813). K. Jenkins bei Richter, a. O. ›There is also some resemblance to the coin types of Antiochus IV of Syria‹. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer 31 mit Anm. 133 (Unter Gemmen, deren Identifizierung mit Ptolemaios III. Euergetes vorgeschlagen wurde, deren Benennung aber offenbleiben müsse, weil die Darstellungen nicht individuell genug seien). Zazoff, HdArch. 195 Taf. 46,1 (Ptolemaios III.).

Der Stil der Gemme spricht für eine Datierung in das 2. Jh. v. Chr., vgl. hier Nr. 47, 48, 70. Die Benennung Ptolemaios III. ist daher nicht möglich, überdies zeigen die Münzen kürzeres Haar (Kyrieleis, a. O. Taf. 16 f.). Letzteres gilt auch für Münzen des Antiochus IV. von Syrien (Richter, Portraits III Abb. 1884. Hirmer, GM Taf. 206, 749 V), deren Profil auch nicht den hier stark ausgeprägten Rücksprung der Nasenwurzel zeigt.

2. Jh. v. Chr.

67

Bild 2,25 x 1,60, konvex. Form 21, beide Kanten abgeschrägt. 2,55 x 1,87 x 0,60.

Büste eines späthellenistischen Herrschers. Der Kopf ist von hochrechteckigem Umriß. Das Haar besteht aus breiten, bewegten Sichellocken, eine Reihe kurzer Fransen hängt in die Stirn, zwei Locken biegen sich über dem Ohr, über die mäßig breite, schleifenlose Binde hin, auf. Eine stark gebogene Nase, muskulöse Mundpartie, schweres Kinn, übergroßes Auge mit Angabe der Iris als am Oberlid hängende Bogenlinie kennzeichnen das Gesicht. Um die Büste liegt ein Chlamysstück über dem Panzer, dessen Schulterlaschen sichtbar sind.

Original: Karneol, Slg. Devonshire, Chatsworth.

Publ: Lippert[2] III 2,87. Furtwängler, AG. Taf. 31,15 u. 32,14 (Benennung nicht möglich, da keine Ähnlichkeit mit einem Münzporträt).

Das Porträt ähnelt einem Bildnis auf einem Siegelabdruck aus Edfu, Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer Taf. 54,12; doch fehlt, worauf mich H. Kyrieleis aufmerksam macht, die für einen Ptolemäer dieser Zeit obligatorische sehr breite Binde.

Spätes 2. bis frühes 1. Jh. v. Chr.

68

Bild 3,07 x 2,15, leicht konvex. Form 6, Kanten abgeschrägt, die obere stärker 3,23 x 2,28 x 0,54. Ein Kratzer auf der Rückseite ist quer durch den Hals sichtbar.

Porträtbüste eines jungen hellenistischen Herrschers. Um die unterhalb des Schulteransatzes konvex beschnittene Büste liegt eine mit wenigen Schnitten angedeutete, mit runder Fibel geschlossene Chlamys. Der vollwangige Kopf ist auf schlankem Hals aufwärts gewandt. Die Kontur der mäßig hohen Stirn setzt sich fort in der am Ansatz ganz zart eingetieften Nase. Die Lippen sind leicht geöffnet. Das kleine Kinn geht über in die weiche Kontur seiner Unterseite. Das Oberkopfhaar ist in welligen Strähnen vom Scheitel und vom tiefsitzenden Wirbel zum Diadem hin gestrichen. Kurze Locken begleiten Stirn und Schläfen, zwei Lockenspitzen ragen in das breite, schleifenlose Diadem hinein. Längere geschlängelte Locken fallen in den Nacken. Unterhalb des Kinns, mit den Füßen zum Hals hin ein Vierfüßler, nach Mähne und hochgeschwungenem Schwanz wohl ein Löwe. Hinter dem Kopf ein kleines stehendes Männlein mit Bart und Kappe (?) auf einen dicken Stab mit Spitze und kurzem Quersteg oberhalb dieser gestützt. Unten von rechts nach links, AR: ΛΥΛΟΥ = Αὔλου in großen dünnen Buchstaben ohne Rundperlenden.

Original: Karneol, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Stosch Taf. 19 (B. Picart sculp. 1722). Mariette, Recueil des Pierres gravées II Taf. 87. Winckelmann cl. 4, 31 (Glaspaste Stosch). Winckelmann Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung d. griech. Werke. Ders., Nachricht von einer Mumie (1755), Kl. Schriften, ed. Rehm 63 u. 96. Lippert[1] I 2,103; [2]II 232. Bracci I 164/5 f. (seinem Aulus I zugeschrieben) 216/7 ff. Taf. 40. Raspe–Tassie Nr. 9801. Visconti, Opere varie II 296 Nr. 436 (Abdruck der Slg. Agostino Chigi). Cades IV A 82: Cades, Incisori 1,5. Clarac, Manuel III 61. Köhler II 193, 353 f. Chabouillet, Cat. géneral et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale (1858) Nr. 2054. Brunn II 552 f. Furtwängler, Künstlerinschriften 258. Reinach 162 Taf. 133,19. Pierres gravées. Guide du visiteur (1930) 32 Nr. 2054. Richter, EG. I Nr. 614. Zazoff, SF. 29 Anm. 88 (s. o. Anm. 131).

Das Porträt ist in das 2.-1. Jh. v. Chr. zu datieren, wahrscheinlich in das späte 2. bis frühe 1. Jh. v. Chr. Zur Aufwärtswendung des Kopfes vgl. Richter, EG. I Nr. 657 (Antiochos VIII. Grypos 121-96 v. Chr.). Zur Wiedergabe der Chlamys: a. O. Nr. 655 (noch flüchtiger). Zur schleifenlosen Tänie: Furtwängler, AG. I Taf. 31,15. AGWien I Nr. 36.37 Taf. 8. Die kleinen Figürchen zu seiten des Halses gehören keinesfalls in diese Zeit. Der völlig unorganische Leib des Männchens, die eingeknickten Hinterbeine des Löwen sind schwerlich antik, ähneln vielmehr flüchtigen Gemmen, wahrscheinlich des 17. Jh., wie sie etwa aus dem Bestand der Slg. Este in großer Zahl ins Kunsthistorische Museum Wien gelangten. Ebensowenig antik sind nach Größe und Form die Buchstaben, vgl. zu echten Aulos-Signaturen hier zu Nr. 144. Inschrift und Figürchen sind wahrscheinlich gleichzeitig, wohl im 17. Jh., eingeschnitten worden. Ob die Inschrift als Künstlersignatur oder als Besitzername gemeint war, muß offen bleiben; als Vornamen des Besitzers versteht Faber, Commentarius 67 die Aulos-Signatur auf dem Hyazinth der Slg. Orsini mit Schmetterling-annagelndem Amor (jetzt: Maaskant–Kleibrink Nr. 1158). Die beiden Figürchen sollten wohl einen Hinweis für die Benennung des Porträts geben. Da der Vierfüßler kein Stier ist, kann die gemeinte Deutung nicht die von Bracci vorgeschlagene auf Abdalonymos, den Alexander (332 v. Chr.) vom Bauern zum König erhob, gewesen sein. E. Simon erwägt, ob die Figuren Aesop und ein Tier aus seinen Fabeln darstellen und so das Porträt als das eines Fabeldichters (Phaedrus?) bezeichnen sollen. Dies ist der einzige Fall unter den hier besprochenen, in dem Köhler gegenüber Furtwängler Recht behält. Der Petersburger Gelehrte hatte das Porträt für antik, die kleinen Figürchen und die Signatur für Zusätze späterer, vielleicht verschiedener Zeit erklärt. Furtwängler hielt das Ganze für eine Arbeit des 17. Jh. Winckelmann hatte (1750) Porträt und Inschrift für authentisch, die beiden Figürchen für einen Zusatz des ›tem(p)s de l'ignorance‹, sc. der Spätantike erklärt, Reinach schloß sich ihm an. Später (1755) hielt Winckelmann die Figürchen für die Zufügung eines ungeschickten Ägypters.
Die Benennung lasse ich offen.
Ausschließen läßt sich, aufgrund des bei Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, überschaubaren Materials, daß ein Ptolemäer gemeint ist. Die alten Deutungen: ›Ptolemaios Philopator‹ (Stosch, Winckelmann, vgl. Kyrieleis a. O. 42 ff.) und ›Ptolemaios Philadelphos‹ (Mariette, Richter »some resemblance«, vgl. Kyrieleis, a. O. 17 ff.) sind schon vom Stil her nicht möglich. Nur mehr ein Kuriosum ist Viscontis aus dem Aufwärtsblick erschlossene Deutung auf einen königlichen Astrologen – Zoroaster oder Belus, die der Figürchen als Bärin und Arctophylax. Chabouillet dachte an einen König Asiens, vielleicht von Commagene.

Spätes 2. bis frühes 1. Jh. v. Chr.

69

Rechts oben ein hellbrauner Fleck. Bild 1,86 x 1,43, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,0 x 1,60 x 0,50.

Porträtkopf eines hellenistischen Herrschers im Knabenalter? Eine lange Kinderlocke ist von der Stirnmitte aus über die schmale, schleifenlose Binde geschlungen und wieder in einer Schlaufe darunter gesteckt. Das am Oberkopf in breite Wellen mit Binnengravur gekämmte Haar bildet unterhalb der Binde eine Reihe von Hängelocken. Niedrige Stirn, gerade Nase, volle Wangen- und Kinnpartie sind die Merkmale des weichen Gesichtes. Im großen Auge sind Iriskreis und tiefsitzender Pupillenpunkt eingezeichnet.

Original: Rubin, Wien.

Publ: Lippert[1] I 2,104 (Ptolemaios Apion). AGWien II Nr. 1336 Taf. 124.

Die mineralogische Bestimmung des a. O. irrtümlich als Hyazinth bezeichneten Materials verdanke ich K. F. Seifert und H. M. Hamm, Bonn. Brechungsindex n: 1,763, d. h. Korund, röntgenographisch kein Widerspruch; also aufgrund der etwas ins Bräunliche spielenden tiefroten Farbe: Rubin.
Die a. O. gegebene Datierung in das 2. Jh. n. Chr. ist nicht haltbar. Die Binnenzeichnung des Auges hat

vielfache Parallelen auf hellenistischen Gemmen und Münzen (vgl. Nr. 45, 46, 76-78), die Modellierung des Gesichtes ist vergleichbar mit Nr. 68. Gegen die Deutung auf einen späten Ptolemäer spricht die schmale Binde, vgl. hier zu Nr. 67. Zum Fehlen der Schleife s. Nr. 67 u. 68. Zur rundlichen Form der Binde: Furtwängler, AG. Taf. 32,4.

Replik: Karneol, Florenz, Cades IV A 119 (Demetrios Nicator von Syrien) = Cades, Uomini illustri 2,88 (Ptolemaios Apion von Kyrene) = ? Chalcedonhaltiger Jaspis, Florenz, Gori I 26,11 (Reinach Taf. 14,12, Ptolemaios Apion?). Rossi–Maffei I 107 Taf. 94 publizieren einen Kameo, »testa di colore olivastro e i capelli neri« offenbar einen commesso des 17. Jh., wohl nach dem Florentiner Stein.

Wohl 2. Jh. v. Chr.

70

Bild 1,55 x 1,25, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,64 x 1,46 x 0,47.

Porträt eines hellenistischen Herrschers. Ariarathes IX. Eusebes, Philopator von Cappadokien?, als Alexander-Ammon. Merkmale des jungen Gesichtes sind die zur Nasenwurzel hin zurückspringende Stirn, die im oberen Drittel gebogene, an der Spitze etwas überhängende Nase, die vollen, leicht geöffneten Lippen, ein kleines, festes Kinn. Die mit feinster Binnengravur gezeichneten Locken sträuben sich über der Stirn, fallen in bewegten Wellen, noch über den schrägen Halsabschnitt in den Nacken. Über dem Ohr das Ammonshorn. Im Haar liegt ein Diadem mittlerer Breite, ein einmal umgeklapptes Schleifenende wird über dem Nackenhaar sichtbar.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,97 (Lysimachos, ohne Besitzerangabe). Cades IV A 61.

Zugrunde liegt der Alexandertypus der Lysimachosmünzen, vgl. M. Thompson, the Mints of Lysimachos, in: Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson (1968) 163 ff. Taf. 16-22. Oxford I Nr. 280 Taf. 43. Haarlänge und Profil ähneln den frühen Münzen des Ariarathes IX. Eusebes Philopator von Kappadokien (99?-87 v. Chr.), vgl. O. Mørkholm, The Coinages of Ariarathes VIII and Ariarathes IX of Cappadocia, in: Essays ... 241 ff. Taf. 30 series I 1-5, a. O. 257 in die Jahre 99 und 98 v. Chr. datiert; Mørkholm weist nach, daß diese Münzen Ariarathes IX. darstellen, sie wurden früher für Ariarathes V. gehalten, vgl. Richter, Portraits III Abb. 1937.

Anfang 1. Jh. v. Chr.

71

Bild 1,33 x 1,17, konvex. Form 20, Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,45 x 0,38.

Porträtbüste eines hellenistischen Herrschers mit Strahlendiadem. Ein Strahl von der Rückseite des Diadems ist in Kopfmitte sichtbar. Die Enden der Diadembinde flattern mit den Haaren nach hinten, unterscheiden sich von den mit dicken Doppelschnitten gegebenen Locken dadurch, daß sie als dünne Einzellinien gezeichnet sind. Das Stirnhaar bildet eine dicke gesträubte Locke. Vorspringende Nase und volle Wangenpartie kennzeichnen das junge Gesicht. Flüchtiger, aber sehr gewandter Stil.

Original: Karneol, verschollen. Einst Graf Brühl.

Publ: Raspe–Tassie 3074.

Vielleicht Mithridates VI. Eupator von Pontos (120-63 v. Chr.), Richter, Portraits Abb. 1928, 1929. Hirmer, GM. Taf. 211,773-775 V.

2.-1. Jh. v. Chr.

72

Bild 1,38 x 1,08, flach. Form 8, Kanten abgeschrägt. 1,44 x 1,17 x 0,36.

Porträtbüste des Juba I. von Numidien (ca. 50-46 v. Chr.). Das Haupthaar zeigt die charakteristische Haartracht: drei Stufen gedrehter Locken. Ihre erste Lage strahlt radial vom Wirbel aus, zwischen der zweiten und dritten liegt die Binde, im Nacken folgt eine dritte, kürzere Lockenreihe. Unter leicht zusammengezogener Braue eine große Nase mit geradem Rücken. Betonter Wangenknochen. Langer Schnurrbart und Bart bestehen aus locker geschnittenen, mäßig gebogenen Locken. Um die große Büste liegt die gefibelte Chlamys, an der Schulter lehnt das Zepter. Die Enden der Binde stehen schräg ab, werden vom Zepter überschnitten. Da das Zepter zuerst geschnitten wurde, mußten die Bindenenden gesondert angefügt werden; sie sind durch je zwei gebogene Schnitte gebildet, die sich in einer Spitze begegnen, nicht diese Spitze, sondern die jeweils rechte Schräge stellt das glatte Bindenende dar. Der Abdruck ist sehr scharf, die Matrize direkt vom Original genommen.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,118 (identifiziert irrtümlich mit dem unten genannten Lapislazuli in Paris). Beckel–Froning–Simon, Werke der Antike Nr. 73,3.

Von gleichem Typus wie die Münzporträts: Richter, Portraits Abb. 2004. H. R. Baldus in: Die Numider, Ausstellung Bonn 1979/80, 194 ff. Abb. 121,1.3; Taf. 147. Zum Porträt des Königs allgemein: Fitt-

schen, a.O. 210ff. Gemmenporträts: Lapislazuli, Paris, Richter, EG.I Nr.668 = II Nr.472 = Fittschen, a.O.210 Abb.125. Karneol, Slg. Velay, Richter, EG.II Nr.473. Modern: hier Nr.924.

Ca. 50-46 v.Chr.

73

Bild 1,82x1,45, konvex. Form 21. 2,05x1,77x0,52.

Kopf eines jungen Mädchens mit Melonenfrisur. Aus dem tiefsitzenden flachen Knoten haben sich kleine Lockenspitzen gelöst. Der Hals ist schräg, minimal konkav beschnitten.

Original: Unbekannt.

Die idealen Züge lassen nicht erkennen, ob ein Porträt gemeint ist. Gleiche Frisur und Zeit: Oxford I Nr.288 Taf.47.

(Wohl Anfang) 3.Jh. v.Chr.

74

Bild 1,36x1,03, flach. Form 19, die beiden unteren Kanten abgeschrägt. 1,70x1,30x0,40.

Büste einer jungen Frau mit Melonenfrisur und über den Hinterkopf gelegtem Mantel. Der hochsitzende Knoten zeichnet sich unter dem Mantel ab. Schöne aber nicht individuelle Gesichtszüge. Ptolemäische Königin?

Original: Sard, einst Slg. des Grafen Wackerbarth Salmour.

Publ: Lippert[1] II 2,344 (Domitilla Vespasiani).

Vgl. Oxford I Nr.284 Taf.45. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf.27,5.10; hier zu Nr.16.

3.Jh. v.Chr.

75

Bild 1,97x1,61, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,22x1,87x0,50.

Porträtbüste einer alten Frau mit Haube. Das Format der Gemme und der durch das leicht angehobene Kinn bewirkte selbstbewußte Ausdruck lassen eine Dame von Rang vermuten. Leicht gerundete Stirn, große, wenig gebogene Nase, geschlossener Mund, knochiges Kinn kennzeichnen das Profil. Tiefliegendes Auge, hervorstehender Wangenknochen, eingesunkene, von Falten durchzogene Wange, faltiger Hals und welke Brustpartie zeichnen das Alter der Dargestellten. Die Haube läßt einen schmalen Haarstreifen an Schläfe und Nacken und das Ohrläppchen frei. Auf der Schulter ein Mantelstück.

Original: Achat, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,335 (Sibylle).

Zwei von Reinach für modern gehaltene Repliken des Typus: Mariette II 2,106.107 = Reinach Taf.106 (sog. Sibylle).

Leider ist gerade die Gesichtspartie unscharf abgedrückt, so daß sich über dessen Modellierung und eine eventuelle Binnenzeichnung des Auges nichts sagen läßt. Zur Form der Haube: Furtwängler, AG. Taf.33,5 und 38,21. Der Kopf ist verwandt rundplastischen Köpfen alter Priesterinnen oder Kultdienerinnen, vgl. N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980) 89ff. (vgl. besonders die Wiener Bronze Taf.25). H.P. Laubscher, Fischer und Landleute (1982) 121ff. Das Gemmenbild ist aufgrund seines Genos als Porträt anzusehen.

Wohl 3.Jh. v.Chr.

76

Bild 3,10x2,07, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 3,36x2,30x0,58.

Porträtbüste einer ptolemäischen Königin, wohl Arsinoe III. (217?-205/4 v.Chr.), Gemahlin des Ptolemaios IV.

Es fehlen ein Stück vom oberen Teil der Stirn und von der angrenzenden Haarpartie und ein Stück der äußeren Haarkontur mit anschließender Grundfläche oberhalb des Knotens. Die Königin trägt die Melonenfrisur mit kleinem, aus einem breiten Zopf gebildeten Nest. Ein Lorbeerkranz schmückt das Haupt, die Enden der ihn verschließenden Binde flattern in sanften Wellen herab; ihre Enden sind nach Art der Königsbinden gerade beschnitten, von den unteren Ecken hängt jeweils ein Fädchen herab. Individuellstes Merkmal des jungen Gesichtes mit großem Auge (Iriskreis und Pupillenpunkt ganz schwach erkennbar) und weich gerundeter Wange ist die im oberen Teil gebogene, oberhalb der Spitze minimal eingesenkte Nasenkontur. Die den Oberarm einschließende, durch einen Mantelsaum begrenzte Büste ist mit einem ärmellosen Chiton bekleidet, dessen Schulterteil mit einer rechteckigen, in der Mitte durch einen Querstrich geteilten Fibel verschlossen ist.

Original: Karneol, Leningrad. 1792 aus Slg. J.-B. Casanova erworben.

Publ: Lippert[2] III 1,420. Furtwängler, AG. Taf.32,37 (wahrscheinlich Berenike II.). C. Anti, Die Antike 5, 1929, 16 Abb.6 (ebenso). Leningrad, Intaglios Nr.57 (Berenike II., weitere Literatur). Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer 97 Anm.391.

Besprechung bei der folgenden Nummer.

Spätes 3. bis frühes 2.Jh. v.Chr.

77
Sehr hell-bräunlich, durchsichtig. Bild 2,60 x 1,95; Höhe des Antiken 2,0. Konvex. 2,97 x 2,29 x 1,0. Form 20, beide Kanten abgeschrägt.

Porträtbüste einer ptolemäischen Königin: wohl Kleopatra I., Gemahlin des Ptolemaios V. (204-180 v. Chr.), Regentin für ihren Sohn, Ptolemaios VI. von 180-176 v. Chr. Die Glaspaste gibt den alten Zustand der Gemme mit in Gold restauriertem Oberkopf wieder. Der Verlauf der antiken Bruchkante ist offenbar in der Matrize retuschiert worden und nur bei der kleinen Fehlstelle zwischen Knoten und dritter gedrehter Strähne zu erkennen. Antik ist (vgl. die Abb. bei Richter): das Gesicht bis knapp oberhalb der Augenbraue, die kleine Locke neben dem Augenwinkel, die drei unteren gedrehten Haarsträhnen und der entsprechende Teil des Knotens, sowie der Rest der Büste und die Inschrift. Durch die falsche Ergänzung der ursprünglichen Melonenfrisur mit einem Lockentoupet über der Stirn war das Porträt analog zur Gemme des Euodos (s. Nr. 146) zu einer Iulia Titi gemacht worden.
Der Kopf ist leicht angehoben. Besonderes Merkmal des jungen Gesichtes mit voller Wange, kräftiger aber weich gepolsterter Kinnpartie, locker geschlossenen, durch eine feine Linie gerahmten Lippen, ist die Nase. Sie springt wenig vor, hat einen schmalen, nach ganz leichter Biegung eingesenkten Rücken und eine vorspringende rundliche Spitze. Das Auge ist groß, die Iris durch eine dünne Linie begrenzt, die Pupille punktförmig eingetieft, so daß sich im Abdruck das gleiche Bild ergibt wie bei ptolemäischen Münzen. Im Haar liegt eine schmale Binde, die nach oben hin wohl annähernd richtig ergänzt ist. Sie biegt auf der zweituntersten gedrehten Strähne nach hinten und verschwindet zwischen dieser und der untersten Strähne, ihre Enden sind unsichtbar befestigt. Vor und hinter dem sorgfältig gezeichneten Ohr lösen sich kleine Haarenden aus der Frisur. Ein Venusring hebt die Schönheit des Halses hervor, den eine lange Kette aus kleinen Perlen schmückt. Um das bis zur Steinkante reichende Büstenstück liegt ein ärmelloser Chiton, dessen schmales Schulterstück durch eine rechteckige Fibel mit diagonalem Kreuz als Verzierung geschlossen ist. Ein um die Schultern gelegter Mantel läßt ein Stück der Schulter frei.
Zwischen Haar und Schulter, AR: ΝΙΚΑΝΔΙ··Ϲ ⊏Γ·⊏Ι. Das P ist als Strich mit Punkt, die O sind als Punkte geschrieben, die zweite Haste des Pi ist etwas kürzer als die erste. Die Mittelhaste der E fehlt.

Original: Schöner, hyazinthähnlicher Sard. Baltimore, Walters Art Gallery 42.1339.

Vorbesitzer: Graf Horcasita, Mr. Deringh, Marlborough, Evans.

Publ: Lippert^{2} III 2,291 (Besitzer: Graf Horcasita). Bracci II 146/7 Taf. 86 (Apud Deringh Equitem Anglum). Raspe–Tassie Nr. 115 (Duke of Marlborough's Cab.). Millin, Etude des pierres gravées 67. Cades IV C 431. Cades, Incisori 3,95. Köhler II 160,328. Brunn II 518 f. Story–Maskelyne Nr. 447. Furtwängler, Künstlerinschriften 202 f., 284. Furtwängler, AG. I Taf. 32,30. Burlington Fine Arts Club Exhibition 1904, 173 Nr. L, 86. D. K. Hill, Journal of the Walters Art Gallery VI 1943, 64 f. Abb. 1. Richter, EG. I Nr. 636. Zazoff, HdArch. 206 Taf. 53,2.

Story–Maskelyne beendete die Unklarheit über das Material des Steines, der zuvor teils Amethyst, teils Hyazinth genannt worden war, und beschrieb als erster die Ergänzung des Oberkopfes. Offenbar hatte keiner der früheren Autoren das Original gesehen. Bis 1870 galt es als Porträt der Iulia Titi, dem Köhler – zu Recht – mangelnde Ähnlichkeit vorwarf, um es – zu Unrecht – als modern zu erklären. Furtwängler erkannte den hellenistischen Stil von Porträt und Inschrift. Er möchte das Bildnis für ein im Vergleich zu den Münzen weniger idealisiertes Porträt der Berenike I. oder Arsinoe II. halten. Richter hält Berenike II. für wahrscheinlich. Ihr schließt sich Zazoff an.
Daß es sich um eine Königin handelt, ist aus dem Diadem zu erschließen. Es ist ins Haar gesteckt wie auf einem Beinring mit Arsinoe II. (?) in Köln (Krug Nr. 25). In ähnlicher Weise verschwindet das Diadem unter dem Schleier auf Münzbildern der Berenike II. (Kyrieleis, a. O. Taf. 82,1-4). Die komplizierte, insgesamt leicht konkav wirkende Nasenkontur findet sich vereinfacht und verschönt wieder beim Porträt der Kleopatra I., vgl. Kyrieleis 127. BWPr. 18 Abb. 8, sowie stark vergröbert bei einem durch den Buchstaben K bezeichneten Königinnenporträt auf Goldoktadrachmen, das möglicherweise Kleopatra I. oder II. im Bild der Arsinoe Philadelphos darstellt (Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer 113 f. Taf. 100,1).
Von gleicher Hand ist das Porträt einer ptolemäischen Königin auf einem Karneol in Leningrad geschnitten (hier Nr. 76) wie ein Vergleich der kalligraphischen Gewandwiedergabe, der gleichartigen Fibel evident macht. Behandlung von Haar, Gesicht und Büste bestätigen die Zuweisung an Nikandros. Nach der Form der Nase ist offensichtlich eine andere Königin dargestellt. Beide Königinnen müssen innerhalb der Schaffensperiode eines Gemmenschneiders gelebt haben. Ich vermute, daß auf dem Leningrader

Karneol Arsinoe III., Gemahlin des Ptolemaios IV., Vorgängerin der Kleopatra I. dargestellt ist. Nach Ausweis der qualitätvollsten Münzbilder hatte sie eine so gebogene Nase, vgl. Kyrieleis, a. O. 102 f. Taf. 88,1.2. Taf. 88,2, ist den beiden Gemmen in der Wiedergabe des Chitons mit rechteckiger Fibel (hier ohne Binnenzeichnung) der Form der Kette, dem Löckchen vor dem Ohr, der signierten Gemme auch in den Löckchen hinter dem Ohr so ähnlich, daß man den Stempel auch der Hand des Nikandros zuweisen darf. Die genannten Münzen sind postum, in der Zeit des Ptolemaios V. geprägt. Vielleicht ist auch der ungewöhnliche Kopfschmuck auf der Leningrader Gemme, ein mit dem Diadem gebundener Lorbeerkranz, ein Zeichen dafür, daß die Gemme nach dem Tod der Arsinoe (205/4 v. Chr.) geschnitten wurde. Die Nase der mehrfach vorgeschlagenen Berenike II. ist, wenn überhaupt, nicht so stark gebogen wie hier, hat nicht den charakteristischen Wechsel von Biegung und Einsenkung (vgl. Kyrieleis, a. O. 94 ff.).

Zum Stil der 1. Hälfte des 2. Jh. vgl. Kyrieleis a. O. 117 Anm. 461 »... große, weich bewegte Formen ...«, von dem dort Genannten besonders Hirmer, GM. Taf. 201.723 V. Ein ähnlicher Büstenausschnitt und stilistisch verwandte Gewandwiedergabe auf einem Silbertetradrachmon des Ptolemaios V.: Kyrieleis, a. O. Taf. 40,2.

Frühes 2. Jh. v. Chr.

78

Bild 2,0 x 1,58, konvex. Form 10, Unterkante abgeschrägt. 2,00 x 1,60 x 0,36.

Porträtkopf einer ptolemäischen Königin, wohl Kleopatra I. Charakteristisch ist die im oberen Teil gebogene, dann stark eingesenkte Nase mit runder Spitze. An dem großen etwas vorgewölbten Auge sind Irisbogen und Pupillenpunkt angegeben. Die Frisur ist in Stirn-, Oberkopf- und Hinterkopfpartie mit gedrehten, gewellten und wieder gedrehten Strähnen unterteilt (zur Frisiertechnik vgl. Beazley), das Hinterkopfhaar ist zu einem kleinen, hochsitzenden Knoten geschlungen; einige lose Haarlocken fallen in den Nacken, eine kleine Locke biegt sich vor dem Ohr nach vorn. Die Königin trägt ein Ohrgehänge aus drei Perlen, deren mittlere größer ist als die beiden anderen. Ein Metalldiadem, darunter die Königsbinde, deren kurze Enden (das hintere vom vorderen Teil bedeckt) im Nacken sichtbar sind, bezeichnen ihren Rang. Ein Gewandstück schließt den Hals ab.

Original: Hyazinth, Boston, einst Slg. Ludovisi, dann Slg. Tyszkiewicz.

Publ: Lippert[1] II 2,140; [2]II 250 (Kleopatra II.). Froehner, Coll. Tyszkiewicz 22 Taf. 24,4 (Arsinoe II.). Furtwängler, AG. Taf. 32,36 (Arsinoe II. Philadelphos). Lippold Taf. 67,1 (Arsinoe II.). Beazley, Lewes Coll. Nr. 96 Taf. 6 (Arsinoe II.).

Die auffallende Form der Nase verbindet dieses Porträt mit dem der Nikandrosgemme Nr. 77, sie ist hier noch weniger idealisiert als dort, daher vermute ich, daß auch hier Kleopatra I. dargestellt ist. Wenn das offen getragene Diadem die regierende Herrscherin bezeichnet (vgl. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer 117 mit Anm. 463), wurde die Gemme während der Regentschaft der Königin für Ptolemaios VI. (180-176 v. Chr., vgl. Kyrieleis 127. BWPr. 18) geschnitten; die Verbindung von Metalldiadem und Königsbinde entspricht der Münze a. O. Abb. 8.

Wohl 180-176 v. Chr.

79

Bild 1,24 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,30 x 1,05 x 0,51.

Porträtbüste einer jungen Frau in persischer Mütze. Lockiges Haar quillt unter dem Mützenrand hervor. Das nach vorn geklappte Ende der seitlichen Mützenlasche schließt die Büste nach unten ab. Eine Perlenkette verläuft fast parallel zu seiner oberen Kontur.

Original: Sard, Stadt Leipzig (nach Lippert[1] 1755), heute Museum des Kunsthandwerks Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 2,3; [2]II 118.

Dieser und verwandte Köpfe gelten in den alten Abdrucksammlungen als Paris oder Ganymed. Ein vergleichbares Gemmenporträt in Paris, Chabouillet Nr. 2051, wurde von Lenormant als Amastris von Paphlagonien gedeutet. Richter, EG. I Nr. 674 hält dies aus allgemeinen Gründen für möglich, auch wenn der Kopf in persischer Mütze auf einer Münze von Amastris (Head, Historia Numorum[2] 505 Abb. 264), der den Anlaß zur Benennung gab, nicht sicher weiblich ist (Head: »Mithras?«). Ähnliche Köpfe mit Halskette: Winckelmann cl. 3,192 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9603) u. 194 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9880 = Cades I A 143). Motivverwandt sind auch karthagische, für Sizilien geprägte Silbermünzen mit dem Idealporträt der Stadtgründerin Dido, die zwischen 380 bzw. 360 und 340 v. Chr. datiert werden: B. V. Head, A Guide to the Principal Coins of the Greeks, ed. G. F. Hill (1932) 47 Nr. 41 Taf. 26, »perhaps Dido or a form of the moon-goddess«. A. Alföldi, die troianischen Urahnen der Römer (1957) 31 f. »Dido«. Ders., Das frühe

Rom und die Latiner (1977, engl. Ausg. 1965) 153 Taf. 15,1-4. G. K. Jenkins – R. B. Lewis, Carthaginian Gold and Electrum Coins (1963) 129, 39 u. 40 »Dido head«. Hirmer, GM. Taf. 72 f., 207-209 »Dido? Mondgöttin?«. Kraay – Hirmer, Greek Coins Abb. 207-209 ohne Benennung; da auf Abb. 207 u. 208 eine Königsbinde um die phrygische Mütze geschlungen ist, scheint mir die Deutung als Dido richtig. Im Vergleich mit der Dido weist das vorliegende Gemmenbild jedoch echte Porträtzüge auf. Zu Frisur und Stil vgl. Oxford I Nr. 294 Taf. 48 (hellenistische Königin, ca. 3. Viertel 2. Jh. v. Chr.) Zur Mütze: hier Nr. 27.

2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

Zeitlich zwischen diese und die folgende Nummer einzuordnen ist das Porträt einer hellenistischen Königin von der Hand des Gnaios, das aufgrund der Signatur als Nr. 149 erscheint.

80

Dunkelviolett, schwach durchscheinend, Granat nachahmend. Bild 2,40 x 0,98, stark konvex. Rohling Rand abgekniffen, wobei oben und rechts ein Teil des Gemmenabdruckes verloren ging. 1,54 x 1,17 x 0,53.

Porträtbüste einer Königin von Armenien. Erato? Das junge Gesicht mit gerader Stirn-Nasen-Kontur, weicher, voller Wange, an der Schläfe zurückgestrichenem, im Nacken lose flatterndem Haar wird von einer hohen Tiara bekrönt. Die steife, konische Tiara ohne Seitenlasche hat oben vier Zacken, ist in der Mitte von der Königsbinde umwunden, deren Enden hinten herabhängen. Sie ist mit sechs Sternen geschmückt, die über der Binde im Dreieck, darunter in einer Reihe angeordnet sind. Über der Stirn – als Einzelschmuckstück oder mit der Tiara verbunden? – eine Mondsichel. Kreisförmiger Ohrring. Um die Büste ein mit rundem Knopf geschlossener Peplos.

Original: Granat, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Caylus, Recueil d'antiquités II Taf. 42,2. Babelon, La gravure 193 Abb. 145. Furtwängler, AG. Taf. 33,4.

Furtwängler weist darauf hin, daß die Form der Tiara armenisch ist und nur auf Denkmäler des 1. Jh. v. Chr. vorkommt. Sein Benennungsvorschlag, Erato, Tochter des Tigranes II. von Armenien, ist wahrscheinlich richtig. Erato regierte zusammen mit ihrem Bruder Tigranes III. gegen Ende des 1. Jh. v. Chr., unterbrochen durch die Regierung des von Augustus eingesetzten Artavasdes. Unter dem Eindruck der bevorstehenden armenischen Expedition des C. Caesar söhnte sich das Herrscherpaar mit Augustus aus. Nachdem Tigranes im Kampf gegen Barbaren gefallen war, legte Erato die Regierung nieder (1. v. Chr.? jedenfalls vor 2 n. Chr.). Gegen Ende der Regierungszeit des Augustus war sie noch einmal für kurze Zeit Alleinherrscherin. (Vgl. CAH. X 273.276 ff. RE. VI A 1 (11) 980 s. v. Tigranes III. (Geyer). RE. 2. R. VI 1 (11) 355 s. v. Erato Nr. 9 (Stein).

Die wie es scheint einzige Münze mit Eratos Bildnis zeigt auf der Vorderseite die Büste des Tigranes III. mit Tiara und Diadem, Umschrift: **BACIΛЄVC BACIΛЄωN TIΓPANHC** auf der Rückseite die Büste der Erato ohne Kopfschmuck, Umschrift: **EPATω BACIΛЄωC TIΓPANOV AΔЄΛΦH**, vgl. Babelon, Les Rois de Syrie, d'Armenie et de Commagène (1890) 216,30 Taf. 29,21. Leonard Forrer, Portraits of Royal Ladies (1938, reprint 1969) 47 Nr. 161. Zur Tiara: Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen Taf. IV 13, VI 7.8 (mit zurückgebundenen? Seitenlaschen). 11. Crawford 539/1 Taf. 64 u. 743 (zur Feier des armenischen ›Sieges‹ des M. Antonius). BMC. I 109 Nr. 672-675 Taf. 16,15-17 (Denare des Augustus, »Armenia capta« bzw. »recepta«). Da Erato nach Ausweis der genannten Münze zu Lebzeiten ihres Bruders keine Tiara trägt, dürfte die Gemme aus der Zeit ihrer Alleinherrschaft stammen.

Anfang 1. Jh. n. Chr.

GEGENSTAND

81

Bild ca. 1,53 x 1,06, Kante gerundet, minimal konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,10 x 0,38.

Ein schlanker Kantharos auf hohem Fuß mit Mittelwulst; sein kugeliges Unterteil geht ohne Absatz in den oberen kelchförmigen Teil über. Über der Mündung ein Stern.

Original: Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] II, 2,559.

Das Gemmenbild läßt sich ohne Kenntnis des Originales schwer einordnen. Man könnte erwägen, ob es wie Nr. 700 in augusteische Zeit gehört; doch spricht die unbekümmerte Nachlässigkeit in der Zeichnung der Henkel für eine Datierung in hellenistische Zeit.

3.-1. Jh. v. Chr.

82

Bild 1,30x0,95, flach. Form 14. 1,48x1,14x0,35.

Ein Jüngling mit kappenartigem, bis in den Nacken reichenden Haar, um den Unterkörper geschlungenem Mantel sitzt auf einem Diphros, hält ein Kästchen auf der flachen Rechten, dessen Deckel er mit der Linken anhebt. Vor ihm steckt sein Stock mit gebogenem Griff in der Erde. Bauch- und Sägemuskulatur sind durch Flachperlschnitte verschiedener Breite angegeben.

Original: Karneol, von Skarabäus abgesägt, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 38,5 = Reinach Taf. 57 (als Pandora). Winckelmann cl. 3,15 (›Epimetheus‹, Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9439, Panofka, AbhAKBerlin 1845, 347 Taf. 8,7 Podaleirios; eine moderne Kopie in Sard a.O. cl. 3,14 = Berlin Nr. 9323, vgl. Furtwängler, AG. II 102). Lippert[1] II 2,60 (Pandora). Furtwängler, AG. Taf. 21,5 (›Guter strenger Skarabäenstil‹). Zazoff, ES. Nr. 1200 (»Philosoph«, ohne Literaturhinweise. ›Spätetruskischer freier Stil‹). Martini, Ringsteinglyptik 39 Taf. 10,1 (Hinweis auf Zazoff, jedoch ›strenger Stil‹).

Zum Motiv: Martini 39f., 135 Nr. 36 (›Epimetheus oder Mopsos‹) Taf. 10.2 = New York Nr. 229 Taf. 34 (Richter: ›Man‹). Martini gibt nicht an, von wem die Deutung auf Mopsos herrührt. Ein solches Kästchen, geläufiges Utensil des Frauengemachs, in der Hand eines Jünglings bedarf der Erklärung. Winckelmanns Deutung als Epimetheus scheint möglich. Der Wanderstab spricht jedoch mehr für Panofkas Deutung als Arzt, der m. E. kein mythischer sein muß. Zum Stil vergleichen Furtwängler und Zazoff einen Karneol in Paris, AG. Taf. 16,57; ES. Nr. 1199. Furtwängler nennt weitere verwandte Darstellungen Sitzender, unter ihnen hat AG. Taf. 16,67 (Zazoff, ES. 48 Nr. 50 Taf. 15) einen sehr ähnlichen Kopftypus, der Oberkörper ist jedoch in die Vorderansicht gewendet.

5. Jh. v. Chr.

83

Bild 1,47x1,05, flach. Form 10, Unterkante abgeschrägt. 1,50x1,10x0,39.

Strichrand, nur links unten nicht durch den Randschliff verlorengegangen. Kassandra umklammert in hockender Haltung, vom Rücken gesehen, das auf hoher Basis stehende Palladion, hinter ihr Aias in Ausfallstellung, in Helm, Panzer und Beinschienen, den Schild haltend (AR: mit der Linken, Gorgoneion als Zeichen).

Original: Quergestreifter Sardonyx, von Skarabäus abgesägt, Neapel.

Publ: Lippert[1] II 2,50. Zazoff, ES. 45 f. Nr. 46 Taf. 15.

(2. Viertel?) 5. Jh. v. Chr.

84

Bild 1,20x0,96, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40x1,15x0,39.

Strichrand. Theseus den Felsen hebend.

Original: Karneol, Ringstein, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,71. Lippert[1] III 2,27. Berlin Nr. 387 Taf. 8. AGD. II Nr. 308 Taf. 59. Martini 13, 19f. u. passim Nr. 1 Taf. 1,2.

Für die Vermutung von Martini, der Stein sei von einem Skarabäus abgesägt (a.O. 13 ohne, 132 mit Fragezeichen) findet sich am Original kein Anhaltspunkt (der Publikationshinweis a.O. 132 ›Zazoff Nr. 1147‹ ist irrig). Martini datiert den Karneol in die erste Hälfte des 4. Jh. v. Chr., hierzu jedoch AGWien I 13f.

1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

85

Bild 1,24x1,03, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,40x1,20x0,38.

Hermes, einen Toten (?) beschwörend. Hermes, mit glattem nackenlangen Haar, beugt sich zu einem bärtigen Kopf hinab, hält das Kerykeion über ihn und streckt beschwörend die Linke aus. Im Rücken hängt die Chlamys herab. Der am Original vorhandene Strichrand fehlt.

Original: Sard mit weißem Querstreif, Florenz, Mus. Archeol. (1,35x1,15). Die flache Fehlstelle hinter dem bärtigen Kopf entspricht dem Original.

Publ: Gori I 70,6 = Reinach Taf. 34. Lippert[2] III 1,206. Martini 31ff., 52,59 Nr. 22 Taf. 7,1.

Zum Motiv: AGD. II Nr. 299 Taf. 58; AGD. IV Nr. 60 Taf. 19 mit Hinweisen, insbesondere auf Furtwängler, AG. III 253 ff., Martini 33 f. Martini rechnet den Stein seinem ›Skarabäenstil‹, ›später‹ zu (52), datiert also ca. 3. Viertel 4. Jh. v. Chr. Diese frühe Datierung scheint mir nicht gesichert, vgl. AGWien I 13f.

Wohl 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

86

Bild 1,30x0,85, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,56x1,15x0,39.

Hermes einen Toten erweckend. Grundlinie, Hermes mit flachem Petasos, daran (kaum sichtbare) strichförmige Flügelchen und im Rücken herabhängender Chlamys zieht, sich herabbeugend, einen bartlosen, schon mit dem Oberkörper aus der Erde ragenden Mann empor. In der Rechten hält er das Kerykeion. Im freien Raum über dem Kopf des Gottes und des Mannes: C. A D, wohl Anfangsbuchstaben der tria nomina des römischen Besitzers der Gemme.

Original: Bandachat, New York; aus Slg. King, früher Slg. Praun, dann Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 1,205. De Murr 249,289 Nr. 233. New York Nr. 225 Taf. 34. Richter, Ancient Italy 29 Abb. 95. Martini 95 Nr. 118 Taf. 23,5.

Zum Motiv: Martini Taf. 6,5.6; Nr. 62 (= AGD. II Nr. 300 Taf. 58); Nr. 117 (= AGD. IV Hannover Nr. 61 Taf. 19). Lewis Coll. Nr. 191 (Inschrift: Felix) Motiv nah verwandt: hier Nr. 85. Von Martini seinem ›gräzisierenden‹ Stil zugerechnet (d. h. letztes Drittel 3.-1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.). Zu lateinischen Inschriften auf etruskischen Ringsteinen: Martini 119ff.
Der Erstbesitzer, Paulus von Praun, geb. 1548 in Nürnberg, gest. 1616 in Bologna, hatte noch vor seinem Tode seine Sammlung in die Obhut seiner Familie nach Nürnberg gesandt (de Murr IV,X f.). Die Gemmen kamen 1839 in den Besitz von Sibylle Mertens-Schaaffhausen, Bonn, wurden 1859 nach England verkauft und zerstreut, vgl. Furtwängler, AG. III 430. Noelke, AA. 1983, 111 Anm. 10.12.13. R. Noll, Unbekannte Briefe der rheinischen Altertumsfreundin Sibylle Mertens-Schaaffhausen (1985) 47f. u. 49ff. (Anm. von A. Bernhard-Walcher).

2. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

87

Bild 1,28x1,0, flach. Form 18, Rückseite stark konvex. 1,32x1,0x0,53.

Prodigium. Strichrand. Ein bärtiger Mann mit im Rücken herabhängender Chlamys faßt ein Bäumchen an, das auf einem hohen, girlandengeschmückten Rundaltar wächst.

Original: Verschollen, wahrscheinlich der bei Rossi – Maffei abgebildete Sardonyx des Signor Cavalier Cerretani.

Publ: Wahrscheinlich = Rossi – Maffei IV 129f. Taf. 81 »Agata Sardonica del Signor Cavalier Cerretani«, zwar ohne Maßangaben, doch ist die Identifizierung wegen des singulären Motivs wahrscheinlich, hier Abb. 17. Furtwängler, AG. Taf. 22,23 (ohne Angaben von Material und Besitzer). Martini Nr. 239 (Ringsteinstil).

Furtwängler beschreibt: »Ein bärtiger Mann steckt einen Zweig auf einen bekränzten Rundaltar.« Martini: »Bärtiger, einen Zweig über einen Altar haltend: ›Opferhandlung‹.«
Maffei lehnt die Deutung Belloris, daß ein Lorbeer- oder Olivenzweig auf den Altar gepflanzt werde, als schlecht möglich ab; erwägt, ob ein solcher Zweig dem Apollo oder der Minerva geopfert werden solle, nennt aber als erste Erklärungsmöglichkeit die Deutung als ein Wunderzeichen wie jenes der auf dem Augustusaltar von Tarragona sprießenden Palme, das Quintilian erwähne. Diese Vermutung scheint mir das Richtige zu treffen. Gemeint ist die Stelle Quintilian 6,3,77, wo das ›Wunder‹ um der witzigen Antwort des Augustus willen erwähnt wird »Et Augustus nuntiantibus Terraconensibus, palmam in ara eius enatam: ›apparet‹ inquit, ›quam saepe accendatis‹.« (M. Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 1972, I 744).
Die vorliegende Paste wäre demnach so zu verstehen, daß der Zweig auf wunderbare Weise aus dem Altar entsprossen ist, der Mann ihn anfaßt, um der Wunderkraft teilhaft zu werden, oder auch ihn zu weiterer kultischen Verwendung abbricht. Inhaltlich verwandt sind etruskische Gemmenbilder, auf denen m. E. das kultische Zum-Grünen-Bringen von Zweigen dargestellt ist, vgl. AGWien I 13 Nr. 57, 70, 71, 127.

3. Jh. v. Chr.

88

Bild 1,29x0,88. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,83x1,44x0,39. Der Rand einer (Ring-)Fassung, wohl des 18. Jhs., ist mitabgegossen.

Grundlinie. Ein Satyr spielt mit einem Panther, den er an den Vorderpfoten gepackt hält und ›Männchen machen‹ läßt, dabei neigt er den Kopf, beugt federnd die Knie. Das Haar hängt in kurzen Fransen in die Stirn, reicht in glatten parallelen Strähnen bis zum Nacken, eine Welle betont den Hinterkopf. Nase und Lippen sind mit Strichen und Punkten eines Rundperlzeigers an das Gesichtsoval angefügt.

Original: Verschollen. Einst C. F. Greville.

Publ: Spilsbury Taf. 12. Raspe-Tassie 4807.

Motiv (vgl. Martini 163 s. v. ›Satyr‹) und Stil verraten starken griechischen Einfluß, das alte etruskische Motiv der gebeugten männlichen Gestalt (vgl. Martini 48ff.) wirkt nicht steif, sondern durch die Hand-

lung natürlich. Die Frisur steht ganz in etruskischer Tradition, vgl. z. B. Zazoff, ES. Taf. 22,89.91; 32,158. Zum Stil vgl. Martini 97 Nr. 107 Taf. 21,5; 36,2. AG Wien I Nr. 103 Taf. 19.

3. Jh. v. Chr.

89

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,23 x 0,93, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,49 x 1,16 x 0,45.

Ein stehender Krieger betrachtet auf seine Lanze gestützt einen am Boden liegenden Schild. In der Rechten hält er das Schwertgehänge. Das Haar ist im Nacken zu einem Knoten (Rundperlkreis) geschlungen.

Original: Karneol, verschollen. Einst Slg. Praun?

Publ: Lippert[2] III 2,22 (›Slg. Praun‹, nicht bei de Murr 249; s. o. Anm. 59).

Stil und Haltung des Kriegers verwandt: AGWien II Nr. 746 Taf. 28. Da der Krieger hier noch keinen Schild trägt, wird der am Boden liegende sein eigener sein, mit dem er sich wappnen will, vgl. AGD. I 2 Nr. 1527 Taf. 147 (auch stilverwandt). Ob ein mythischer Krieger gemeint ist, Achill oder Protesilaos? Vgl. Verf. in Studien zum antiken Epos 24 ff. Zum Standmotiv: Martini 61 f.

3. Jh. v. Chr.

90

Bild 1,92 x 1,03, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,19 x 1,37 x 0,48.

Orest das iudicium erwartend. Grundlinie. Sinnend hebt der Heros die Linke zum Haupt, stützt den Ellbogen auf den zusammen mit dem Schwert von der Rechten gehaltenen Mantelbausch. Hinter seinem Rücken steht eine von einem kugeligen Gefäß bekrönte Säule. Schlanke Proportionen.

Original: Sardonyx, Stuttgart.

Publ: Lippert[2] III 2,31. Martini 100 Nr. 134 Taf. 26,5.

Den hier angenommenen Deutungsvorschlag begründet Martini 64 mit Anm. 194 mit der formalen Übereinstimmung des Motivs mit dem Orest der coppa Corsini und des ihr zugrundeliegenden Gemäldes (Hafner 113. BWPr.). Martini schließt die Möglichkeit einer Umdeutung zu ›Orest am Grabe Agamemnons trauernd‹ nicht aus, stellt aber fest, daß sich diese nicht aus den Gemmen erschließen läßt. Ferner zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 318, 319 Taf. 48. Zazoff, HdArch. 263 Anm. 18 Taf. 68,6; 298 Anm. 183 Taf. 87,8. Martini rechnet den Stein zu den ›Ausläufern‹ der etruskischen Ringsteinglyptik.

2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

ITALISCH 3.-2./1. JAHRHUNDERT V. CHR.

GÖTTER, GIGANTEN, SATYR

91

Bild 1,84 x 1,36, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,98 x 1,50 x 0,48.

Ein kleines Bodensegment als Grundfläche. Mars und Venus im Gespräch. Die Göttin sitzt auf einem Hocker mit Raubtierfuß, stützt sich mit der Linken auf, blickt zu Mars empor. Ihr Oberkörper ist nackt; ein Mantel umhüllt die Beine. Mars steht auf die Lanze gestützt in Dreiviertelvorderansicht vor ihr, wendet das behelmte Haupt der Göttin zu. Er trägt einen Rundschild mit Strichkranz am Rand der Wölbung und ein im Rücken herabhängendes Himation.

Original: Gestreifter Achat, einst Slg. Riccardi, Florenz.

Publ: Gori I 73,7 = Reinach Taf. 35 (Mars und Venus; mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,174. Raspe-Tassie 6534. Cades III E 49 (Aeneas und Venus).

Zum Stil des Mars vgl. AGWien I Nr. 114 Taf. 21.

Zum Motiv: Furtwängler, Berlin Nr. 6876 Taf. 50 (Deutung: jugendlicher Held vor einer Nymphe; diese hält einen Blattfächer, der auch zu Venus paßt).

2./1. Jh. v. Chr.

92

Bild 1,90 x 1,70, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,98 x 1,79 x 0,43.

Grundlinie. Mars und Venus im Gespräch, wie Nr. 91. Venus hat die Rechte redend erhoben. Mars

trägt einen großen, zum Teil von seinem Körper verdeckten Rundschild, keinen Mantel.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 73,9 = Reinach Taf. 36. Lippert[2] III 2,483.

Etwa gleiche Zeit wie Nr. 91, doch von geringerer Qualität und anderer Stilrichtung, in etwa vergleichbar: AGD. I 2 Nr. 853 Taf. 98.

2./1. Jh. v. Chr.

93

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 2,62 x 2,0, konvex. Form 15, beide Kanten ganz wenig abgeschrägt, 2,63 x 2,0 x 0,62.

Ein bärtiger, schlangenbeiniger Gigant hat einen Hirsch zu Boden gezwungen, ›kniet‹ auf ihm, hält Schnauze und eine Geweihstange gepackt; die Schlangenkopfenden der Beine beißen das Tier in Hals und Bauch. Ein Raubtierfell dient dem Giganten als Mantel.

Original: Chalcedon, verschollen, zur Zeit Winckelmanns im Besitz des Marquis Lucattelli, Rom.

Publ: Winckelmann cl. 2,127 (Glaspaste Stosch). Cades I F 29. Lippert[1] II 1,111. Raspe–Tassie Nr. 1001 Taf. 20. Millin, gal. myth. Taf. 20,114. Furtwängler, AG. Taf. 27,65 (erwähnt eine moderne Kopie in Sard der Slg. Stosch = Berlin Nr. 9308; Müller – Wieseler, Denkm. II Taf. 67,846. Lippert[2] I 225).

Stilverwandt: Beazley, Lewes House Coll. Nr. 91 und 92 (italisch, 3. Jh. v. Chr.).

3. Jh. v. Chr.

94

Bild 2,53 x 1,93, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,68 x 2,02 x 0,51.

Zeus schleudert den Blitz gegen einen schlangenbeinigen Giganten, der flehend die Rechte hebt. Der Gott deckt sich mit dem vom rechten (wohl AR: linken) Unterarm gehaltenen, hinter seinem Körper zur Seite wehenden Mantel. Beide Gegner tragen dem strengen Stil entlehnte Frisuren (Furtwängler), bei Zeus fällt das Nackenhaar unterhalb einer Binde in glatten Strähnen bis zur Mitte des Halses herab, beim Giganten ist es zu einer Rolle hochgeschlagen.

Original: Sardonyx, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 35,2 = Reinach Taf. 56. Winckelmann, Mon. ined. Nr. 4. Winckelmann cl. 2,109 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9733). Lippert[2] III 1,33. Cades I A 110. Raspe–Tassie Nr. 991 Taf. 20. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn I 2. Furtwängler, AG. Taf. 24,41. Lippold Taf. 4,4.

3. Jh. v. Chr.

95

Bild 1,43 x 1,15, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,50 x 1,23 x 0,33.

Büste des Mercur mit flachem randlosen Petasos. Der Kopf ist auf muskulösem Hals in Gegenrichtung zur Büste in die Dreiviertelansicht gewandt und leicht zur rechten Schulter geneigt. Auf der linken Schulter liegt ein Mantelstück. Haare und Teile des Gesichtes sind mit raschen sicheren Schnitten verschieden dikker Flachperlzeiger in die flach eingetieften, dennoch sehr plastisch wirkenden Grundformen eingraviert.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,129 (ohne Angaben).

Motiv und Haltung verraten starken hellenistischen Einfluß (vgl. Lippold Taf. 11,4 = Furtwängler, AG. I Taf. 33,27; zur Kopfwendung: AGD. II Nr. 217 Taf. 46), die Schnittechnik ist italisch, wie Vollenweider, Porträtgemmen 39 zu Taf. 30,8, einem Karneol in New York, der wie eine Schülerkopie des vorliegenden Stückes wirkt, bemerkt. Ich folge Vollenweiders Datierung.

2. Hälfte des 2. bis Anfang des 1. Jh.s v. Chr.

96

Gelb, durchsichtig. Bild 1,36 x 1,17, stark konvex. Form 21. 1,78 x 1,57 x 0,82.

Büste des Acheloos? in Vorderansicht. Zu beiden Seiten und oben je ein Stern.

Original: Sardonyx, Florenz.

Publ: Gori I 54,8 = Reinach Taf. 27. Lippert[1] III 1,339. Raspe–Tassie 4179 Taf. 36.

»Genau übereinstimmend« (Furtwängler, AG. II 130 zu I Taf. 26,10): Paste Musée Fol II 8,10 und braune Glaspaste, Berlin Nr. 1760; Furtwängler, AG. Taf. 26,10. Zu prüfen wäre, ob es sich wie bisher angenommen, um antike oder um moderne Glaspasten handelt (vgl. hier Nr. 60). Cades II K 51 gibt nicht an, von welchem dieser drei Stücke sein Abguß stammt. Repliken: Berlin Nr. 1761 Taf. 17 = Vollenweider, Porträtgemmen 39 Taf. 30,3 (unter Gemmen der 2. Hälfte des 2. bis Anfang des 1. Jh. v. Chr.; vermutet, daß eine »mittelitalische Lokalgottheit« dargestellt ist). AGWien I Nr. 163 Taf. 28. Aquileia Nr. 1517 bis Taf. 83,4 (officina delle gemme semisferiche, sc. Anfang 1. Jh. v. Chr.).

Ende 2./Anfang 1. Jh. v. Chr.

97

Bild 1,20 x 1,20, stark konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,35 x 0,54.

Amor sitzt in Dreiviertelvorderansicht, den Kopf ins Profil gewandt, auf einem Felsen, stützt sich mit der Rechten auf den Felsen, hält in der Linken einen Gegenstand (Tier?), mit dem er einen dahin aufblikkenden Hund neckt (das Hinterteil des Hundes ist durch die Beine des Amor verdeckt).

Original: Plasma, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,363 (ohne Angabe des Besitzers).

Zum Stil: Maaskant – Kleinbrink Nr. 117; zur Gattung a. O. 108 f.

Kampanisch? 2. Jh. v. Chr.

98

Bild 1,60 x 1,28, stark konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,75 x 1,47 x 0,63.

Grundlinie. Ein dicker, kindlicher Amor sitzt mit gekreuzten Beinen, auf dem Rücken gefesselten Händen vor einem Baumstumpf, aus dem drei Zweige sprießen. Er ist in Dreiviertelvorderansicht gesehen, wendet den Kopf in Gegenrichtung zum Körper in Vorderansicht heraus. Die Kinderlocke ist als Zopf auf dem Scheitel nach hinten gelegt; das am Oberkopf glatte Haar bildet einen dicken Lockentuff in Ohrhöhe (auf der rechten Kopfseite eine Fehlstelle). Ein Vogel scheint an der Fessel zu picken, als wolle er Amor befreien, ein zweiter erscheint rechts.

Original: Sardonyx, verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 2,856 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 978). Lippert[1] II 1,330. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn VI 471. Furtwängler, AG. I Taf. 27,4.

Replik: Walters Nr. 1019 Taf. 15 = Richter, EG. II Nr. 18. Gefangene Krieger in derselben Haltung auf Gemmen der gleichen Gattung: AGWien II Nr. 750 Taf. 28. Das Motiv in klassizistischem Stil: Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 33,1.2. (signiert von Aulos); zum Motiv ferner AGWien I Nr. 191, 192 Taf. 33.

Kampanisch?, Anfang 1. Jh. v. Chr.

99

Bild 1,19 x 1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,34 x 0,44.

Büste des Amor (ohne Flügel) in Vorderansicht über einer Blumengirlande. Die Büste umfaßt Schultern und Brust. Hinter der rechten Schulter wird der Köcher und zwei sich schräg kreuzende Striche (Flöten?) sichtbar. Ringsum im freien Raum Buchstabenfüße nach innen, oben teilweise durch den Schrägrand der Paste beschnitten, AR; unter dem Köcher beginnend: C. P VBL. VIṬ. = C. Publ(ii) Vit(alis)? (nach Goris Ergänzungsvorschlag).

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 13,2 = Reinach Taf. 50. Lippert[2] III 1,128. Raspe–Tassie Nr. 2078 Taf. 28. Winckelmann cl. 2,623 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9724).

Vgl. zum Stil: Büste der Victoria, London Nr. 1027 = Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 28,4, mit Inschrift T.VI.HIL.

2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

100

Bild 1,52 x 1,30, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,77 x 1,49 x 0,45.

Büste des Amor in Vorderansicht. Das Haar ist in zwei lockeren Reihen sichelförmiger Strähnen in die Stirn gestrichen, wobei die Hauptrichtung der oberen Reihe nach innen, die der unteren Reihe von der Mitte nach außen geht. Um die Büste liegt ein auf beiden Schultern mit runden Fibeln geschlossenes Chitonstück. Die Ränder kleiner Vogelflügel erscheinen über den Schultern. Links, AR: A P, in Ligatur.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,429 (ohne Besitzerangabe).

Zum Stil: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 32,1.

Ende 2./Anfang 1. Jh. v. Chr.

101

Bild 2,13 x 1,20, hochoval, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 2,14 x 1,25 x 0,43.

Grundlinie. Athena von archaistisch überlängter Gestalt mit Rundschild und geschulterter Lanze auf Zehenspitzen einherschreitend. Ein schalartiges Mäntelchen flattert nach beiden Seiten, der Chiton bauscht sich um die Beine.

Original: Sard, British Museum. 1865 aus Slg. Castellani.

Publ: London Nr. 1144 Taf. 17. Richter, EG. I Nr. 549. Wohl = Lippert[1] II 1,34 (›Jaspis, Mariette II 4‹, was nicht stimmen kann).

Zu Stil und Motiv: AGD. I 1 Nr. 494 Taf. 54. Zum Stil: AGWien I Nr. 114 Taf. 21.

2. Jh. v. Chr.

102

Violett, durchscheinend. Bild 1,15 x 0,95, flach. Rohling. 2,09 x 1,66 x 0,35.

Büste einer Dea Panthea in Vorderansicht. Die bekleidete Büste umfaßt die kugelig herausgearbeiteten Brüste. Die Göttin ist geflügelt, die Flügelspitzen enden in bärtige Greifenköpfe, sie trägt einen blättergeschmückten Modius über einer Mondsichel auf dem Scheitel. Zwei lange Korkzieherlocken fallen auf die Schultern. Die Göttin vereinigt Merkmale und Attribute mehrerer Gottheiten in sich: die Flügel der Victoria, die Greifen der Nemesis (und des Apollo?), die Mondsichel der Luna, den Modius der Fortuna (wahrscheinlicher als des Serapis).

Original: unbekannt.

Zum Stil: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 30,7 und 9. Vgl. hier Nr. 99. Ausführlichste Darstellung einer Dea Panthea auf einer Gemme: Platz-Horster, Bonner Jahrb. 174, 1974, 570ff. Zu Flügeln und Greifenköpfen am Helm der Roma: Simon, Meded Rom 1982/83, 56f.

Kampanisch? 2./1. Jh. v. Chr.

103

Türkisfarben, durchscheinend. Bild 2,04 x 1,40, konvex. Form 15, beide Kanten stark abgeschrägt. 2,10 x 1,53 x 0,47.

Ein junger Satyr mit Hörnchen und spitzen Ohren steht in Vorderansicht mit überkreuzten Beinen auf kurzer Grundlinie. Die Nebris ist wie eine Chlamys umgelegt und vor der linken Schulter geschlossen. In der vorgestreckten Rechten hält er einen henkellosen Napf, die Linke umfaßt das quer über die Schulter gelegte, aus dicken Rundperlpunkten und dünnen Zwischenstrichen gebildete Pedum. Die kräftige Körpermuskulatur des Walddämons ist in gewölbten, deutlich voneinander abgesetzten Formen herausgearbeitet.

Original: Karneol, einst Slg. Greville.

Publ: Lippert[2] III 2,18. S. u. 311.

Vorzügliches Beispiel einer italischen Stilgruppe. Der Kopf läßt sich anschließen an die von Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 30 zusammengestellten Gemmen. Zum Stil des Ganzen: Furtwängler, AG. I Taf. 27,67. AGD. I 2 Nr. 835 Taf. 96 (dort mit 3./2. Jh. wohl zu früh angesetzt). Den Haag Nr. 107 Taf. 23 (›Campanian-Roman Style, 2nd cent. B. C.‹).

Ende 2. Jh. v. Chr.

GRIECHISCHE HEROEN

TROIANISCHER KREIS

104

Bild 1,18 x 0,95, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,30 x 1,05 x 0,30.

Strichrand. Gesandtschaft an Achill? Ein unbärtiger Krieger in Helm und um die Beine geschlungenem Mantel sitzt auf einem Hocker, hebt redend beide Hände. Ein bärtiger, bis auf den Helm nackter Krieger steht leicht gebeugt vor ihm, berührt bittend seine Knie. Die Szene ist wahrscheinlich als abgekürzte Darstellung der Gesandtschaft an Achill, oder als Ausschnitt aus einer solchen (wenn man eine umfangreichere Vorlage annehmen will) zu verstehen. Der Bärtige wäre Odysseus oder Aias zu nennen.

Original: Jaspis, sog. Jade (Plasma?), einst Graf Vitzthum (nach Lippert, 1756).

Publ: Lippert[1] II 2,37. Cades III E 38.

Nach der von Christ bei Lippert wiedergegebenen Meinung Odysseus, den Philoktet zur Rückkehr überredend. Nach Cades Menelaos, der von Machaon behandelt wird, wohl in Analogie zu Cades III E 37, dort ist allerdings der Sitzende nackt, das Bein wird deutlich verbunden, vgl. die verwandten Szenen: Furtwängler, AG. I Taf. 23,20; AGD. II Nr. 475 Taf. 84. Priamos vor Achill kann nicht gemeint sein, da dieser schwerlich nackt dargestellt würde. Zum Sitzenden vgl. AGWien I Nr. 131 Taf. 24. Der Stehende ist formal verwandt dem linken Helfer der Gruppen Furtwängler, AG. I Taf. 23,2 u. 3 (= AGWien II Nr. 732 Taf. 25); zum Stil: Furtwängler, AG. I Taf. 23,56 u. etwas später: AGD. II Nr. 366 Taf. 66.

2./1. Jh. v. Chr., etruskisierend.

105

Bild 1,24 x 0,90, flach. Form 11. 1,40 x 1,13 x 0,38.

Grundlinie. Aias (im Kampf mit Hektor). Der bärtige, behelmte Heros schleudert in Ausfallstellung stehend einen Stein, deckt sich mit dem Schild. Seine Chlamys hängt im Rücken herab.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann, cl. 3,228. Berlin Nr. 6488 Taf. 45. Furtwängler, AG. Taf. 30,60.

Replik: AGWien I Nr. 111 Taf. 20. Zum Motiv: Aquileia Nr. 888 Taf. 45. Ich versehe die an der oben genannten Stelle schon von Winckelmann ausgesprochene Deutung nicht mehr mit einem Fragezeichen. Daß ein mythischer Steinschleuderer gemeint ist, läßt

sich voraussetzen. Aias schleudert zweimal einen Stein gegen Hektor: Ilias 7,268 ff., 14,409 f. Daß hier nicht Hektor gemeint sein kann, der an der erstgenannten Stelle ebenfalls einen Stein schleudert, geht aus der Umbildung der gleichen Figur zum rasenden Aias, AGD. II Nr. 322 Taf. 61, hervor.

2./1. Jh. v. Chr.

106

Hell blaugrün, durchsichtig. Bild 1,56 x 1,15, flach. Form 11, dick. 1,68 x 1,30 x 0,77.

Odysseus als Bettler. Breite Grundlinie. Odysseus steht mit überkreuzten Beinen, nachdenklich sein Haupt stützend, an einer Rundbasis, auf die er sein auf dem Rücken hängendes Bündel stützt. Er ist nur mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch, Pilos und Sandalen bekleidet. Links ein Bäumchen.

Original: Sard, einst im Besitz des Kurfürsten von Sachsen (nach Lippert, 1762).

Publ: Lippert[1] III 2,490 Text 489. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XVII 1194.

Zum Motiv: London Nr. 1946 Taf. 24 (auch Stil). Oxford I Nr. 381. Zum Stil. AGWien II Nr. 1054 Taf. 75. Den Haag Nr. 173 Taf. 36 (›Italic republican blob-style‹)

2./1. Jh. v. Chr.

107

Bild 1,08 x 0,97, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,20 x 1,09 x 0,35.

Grundlinie. Ein Heros (Philoktet? Odysseus mit den Waffen des Philoktet?) mit Pfeil und Bogen in der Rechten, auf einem Erdhügel sitzend.

Original: Schwarzer Jaspis, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Cades III E 248. AGD. II Nr. 312 Taf. 60.

E. Simon gibt zu bedenken, daß spitze Mütze und spitzer Bart für einen Skythen sprechen könnten. Vielleicht Anacharsis?

2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

THEBANISCHER KREIS

108

Bild 1,21 x 1,38, flach. Fragment, Oberteil einer Gemme, queroval zugeschliffen. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,62 x 0,40.

Drei der Sieben-gegen-Theben, um die Tore Thebens losend (vgl. Aisch., Sept. 55 f.). Links steht aufrecht ein bärtiger Krieger im Helm, mit von vorn gesehenem Rundschild (Gorgoneion als Zeichen) und Lanze; ihm gegenüber ein unbärtiger Gefährte in Helm und Muskelpanzer. Vor diesem beugt sich ein dritter mit Rundschild (AR: in der Linken) zur nicht erhaltenen Urne hinab. Auf dem Rückenteil seines Panzers sind zwei einander gegenübersitzende Sphingen angebracht. Im Hintergrund eine Stele, auf der eine Doppelsphinx sitzt.

Original: Antike Paste, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,377.

Das Motiv wurde von Babelon auf die Herakliden, von Furtwängler auf italische Stammeshelden, die um Landbesitz losen, von mir, AGWien I Nr. 284 in der oben angeführten Weise gedeutet. Anlaß zur Deutung war das mehrfache Vorkommen der Sphinx auf Gemmen dieses Typus, wozu dieses neue Beispiel mit einer Häufung von Sphingen kommt. Boardman, GGA. 233, 1981, 63 stimmt der Deutung auf drei der Sieben-gegen-Theben zu, meint jedoch, es könne außer der Situation Aisch., Sept. 55 f. auch die Entscheidung eines anderen Streites zwischen den Helden gemeint sein.

Zu Motiv und Stil: Furtwängler, AG. I Taf. 22,47. Zum Stil: AGD. II Nr. 336 Taf. 62; AGWien I Nr. 121 Taf. 22. Zum Motiv: AGD IV Hannover Nr. 351 Taf. 51 = Zazoff, HdArch. 294 Anm. 163 Taf. 85,1; ferner 263 Anm. 18 Taf. 68,1; 267 Anm. 41 Taf. 75,1.

2. Jh. v. Chr.

109

Bild 1,23 x 0,94, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,10 x 0,52.

Drei der Sieben-gegen-Theben, um die Tore Thebens losend. Im Hintergrund eine Säule.

Original: Karneol, München.

Publ: Lippert[1] III 2,464. AGD. I 2 Nr. 707 Taf. 82.

Vgl. Nr. 108. Stilverwandt: Den Haag Nr. 172 Taf. 35 (›italic-republican blob-style, 2nd cent. B.C.‹), vielleicht früher; AGWien I Nr. 286 Taf. 49 wohl etwas später.

2. Jh. v. Chr.

110

Bild ca. 170 x 1,30 mit unpräzisem Abdruck einer Fassungskante, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.

Drei der Sieben-gegen-Theben um die Tore losend.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 29,2 = Reinach Taf. 55 (mit weiterer

Lit.). Lippert[2] III 2, 363.

Vgl. Nr. 108. Motiv, Stilverwandt: AGWien I Nr. 284 Taf. 49.

Frühes 1. Jh. v. Chr.

ÜBRIGE GRIECHISCHE HEROEN

111

Bild 1,50 x 1,23 flach, Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,66 x 1,43 x 0,34.

Strichrand. Herakles kniet in Bogenschützenhaltung, ein Bein stark anwinkelnd, eines nach vorn streckend, auf seiner Keule und spannt die Sehne, zum Schuß bereit. Vor ihm flattern drei der stymphalischen Vögel, wohl Wildenten, auf. Herakles ist bärtig, trägt das Löwenfell auf dem Kopf.

Original: Roter Jaspis, Skarabäus (Furtwängler, bzw. nach Raspe von einem solchen abgesägt). Herzog von Orléans (nach Lippert[2]). Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[1] I 1,263; [2] I 581. Raspe–Tassie Nr. 5745. Cades III A 137. Furtwängler, AG. I Taf. 18,69. Lippold Taf. 37,12. Zazoff, ES. 166 Nr. 717 (›Später, nicht-etruskischer Stil‹). Zazoff, HdArch. 302 Anm. 202.

Zur vermutlichen Form des Skarabäus: Zazoff, ES. Taf. 42; AGD. II Nr. 296 Taf. 58; zum Stil dort Nr. 295. Zum Motiv: AGD. IV Hamburg Nr. 43 Taf. 259 Beverley Gems Nr. 149 Taf. 5 (Replik oder Glaspaste?).

Italisch, etruskisierend 3. Jh. v. Chr.

112

Bild 1,44 x 1,23, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,78 x 1,59 x 0,43. Mit Abdruck des Randes einer modernen Fassung.

Grundlinie. Herakles den Bogen gegen drei stymphalische Vögel spannend, ähnlich Nr. 111. Die Vögel fliegen von ihm weg. Löwenfell und Keule fehlen. Inschrift, hinter dem Kopf beginnend, AR: AMARANTHVS, Rundperlenden.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,326 (›Slg. Praun‹). Raspe–Tassie Nr. 5750 Taf. 40 (›Slg. Praun‹). Nicht bei de Murr.

Der Stil ist etruskischen Ringsteinen wie Den Haag Nr. 64 Taf. 16. Martini Nr. 91 Taf. 18,5.6 verwandt, steht aber dem nicht-etruskischen Ringstein AGWien I Nr. 125 Taf. 23 näher. Amaranthus ist das cognomen des Besitzers; es kommt in dieser Schreibung oder der richtigeren »Amarantus« vor, vgl. De Vit, Onomasticon I (Forcellini VII) 245 f. CIL. VI 6 (Rom) Indices fasc. 2,217 (Ladislaus Vidman): bei Freien, Freigelassenen, zweimal bei Sklaven.

Italisch 3. Jh. v. Chr.

113

Bild 1,80 x 1,45, flach. Rechteckoval. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,90 x 1,55 x 0,37.

Breite Geländeangabe. Herakles, auf die stymphalischen Vögel schießend, ähnlich Nr. 111. Ein getöteter Vogel liegt unter seinem linken Knie. Zwei Vögel fliegen ihm entgegen. Rechts hängt das Löwenfell über der schräggestellten Keule.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,262 (ohne Besitzerangabe). Winckelmann cl. 2,1721 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9578), Stephani, CR Petersb. 1865, 142 Anm. 1. Cades III A 141.

Replik: Cabinet des Médailles, Karneol, Richter, EG. II Nr. 272. Moderne Kopie: Winckelmann cl. 2,1722.

2. Jh. v. Chr.

114

Bild ca. 1,85 x 1,7, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 2,05 x 1,89 x 0,67.

Herakles sitzt in Vorderansicht auf einem Felsen, über den das Löwenfell gebreitet ist. Singend neigt er den Kopf leicht zurück und begleitet sich auf der Leier. Die Fingerkuppen der (AR: linken) Hand sind hinter den Saiten sichtbar, die andere Hand führt das Plektron. Rechts, von unten nach oben, mit feinem Rundperlzeiger geschnitten, mit Rundperlenden: F·TEMES·A das Ende der Inschrift wurde durch Politur der Paste beschädigt: vom S ist nur die obere Haste, vom A nur die Spitze sichtbar, der Punkt vor dem A fehlt. Auf dem Cadesabdruck ist die Inschrift ganz sichtbar (vgl. Furtwängler, AG.). Die Inschrift bezeichnet offenbar den (italischen?) Besitzer der Gemme.

Original: Schwarzer Jaspis, Florenz Nr. 1673 (Migliarini), inv. gen. 14761.

Publ: Gori II Taf. 44,2 = Reinach Taf. 58 (die Inschrift fehlt bei Gori. Die Feststellung der Identität verdanke ich O. Paoletti). Lippert[2] III 1, 335. Raspe–Tassie Nr. 5945. Cades III A 278. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XIII 997. Furtwängler, AG. I Taf. 27,14 (»... A und S haben die etruskische Form, und auch der Name scheint nicht römisch.«).

Formal verwandte Gemmen mit sitzendem Herakles in Vorderansicht: AGD. I 1 Nr. 485 Taf. 53; I 2 Nr. 1239 Taf. 130; wahrscheinlich stilverwandt

(unscharf): a.O. Nr. 1260 Taf. 131. Ob der Temes. abgekürzte Name von der lukanischen Stadt Temesa (RE. V A 1,459 f.) abgeleitet ist?

2./1. Jh. v. Chr.

115

Bild 1,50 x 0,99, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,14 x 0,39.

Der unbärtige, mit dem Helm bekleidete Othryadas sitzt mit seitlich angewinkelten Beinen auf zwei übereinanderliegenden Schilden, stützt sich mit dem Schild und schreibt auf einen hochkant gestellten Schild: VICI. Unter seinem ausgestreckten Arm der obere Teil eines weiteren Schildes; darüber der Oberkörper eines bärtigen Gefährten mit Helm und Schild. Rechts kopfunter ein Gefallener, dessen Unterkörper vom Schild verdeckt wird. AR.

Original: Chalcedon (Lippert[1]) oder Karneol (Lippert[2]), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,108; [2] II 103. Cades IV A 15.

Kleinere Replik des von Natter, Traité Taf. 11, publizierten Karneols Den Haag Nr. 20 (2,25 x 1,55). Christ bei Lippert[1] hält beide Stücke irrtümlich für identisch. Das Motiv ist in zahlreichen Varianten überliefert, vgl. Guépin, BABesch. 41, 1966, 57 ff. AGD. I 2 Nr. 691, 692, 1599-1612. AGD. IV Hannover Nr. 85-89, 326-330, 958. Den Haag ferner Nr. 220, 328?, 329, 606. Martini 162 s. v. Othryades. Zazoff, HdArch. 263 Anm. 17 Taf. 67,3; 300 Anm. 192 Taf. 70,1.2; 88,3. Die Gemmenbilder erstrecken sich über einen Zeitraum vom 4. oder frühen 3. Jh. v. Chr. bis in das 1. Jh. n. Chr.

3. Jh. v. Chr.

116

Bild 1,15 x 1,06, flach. Gebogene Linie über dem Kopf des Othryadas und rechts zeigen an, daß das Original kleiner als die Pastenoberfläche ist (ca. 1,0 x 0,9). Form 11, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,23 x 0,43.

Othryadas vom gleichen Typus wie Nr. 115; der Körper ist etwas mehr aufgerichtet, wird von Knien und Schildrand getragen. Der helmlose Kopf ist ins Profil gewandt. Unter dem ausgestreckten Arm des Helden ein Helm. Die Inschrift auf dem Siegesschild lautet: VICI. Der Bärtige links davon hat keinen Helm. Rechts ein in die Knie gebrochener Gefährte. AR.

Original: Sardonyx, Leningrad 1045 (11 x 8 nach Guépin).

Publ: Lippert[1] II 2, 104; [2] II 102. Furtwängler, AG. Taf. 23,10. Guépin, a.O. 61 Nr. Ia 10.

Sehr gute Qualität, doch nach flauer Patrize.

3. Jh. v. Chr.

117

Bild 1,13 x 1,05, flach; die ursprünglich sichtbare oder tatsächliche Oberfläche nur ca. 0,95 x 0,87. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,27 x 1,20 x 0,50.

Othryadas (unbärtig) sitzt auf einem Schild, hat das linke Bein stark, das rechte nur wenig angewinkelt und schreibt auf einen schräg über einem bärtigen Gefallenen liegenden Schild: VIC (AR).

Original: Antike Paste, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 2,42.

3.-2. Jh. v. Chr.

118

Bild 1,48 x 1,15 flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,72 x 1,46 x 0,47.

Grundlinie. Auf dieser sitzt der bärtige Othryadas, das rechte Bein locker ausstreckend, das linke stark anwinkelnd, mit der Fußsohle auf die Linie stellend. Er stützt sich mit dem Schild, schreibt auf einen zweiten, der schräg über einem bärtigen, behelmten Gefallenen liegt. Beide Schilde haben Gorgoneia als Zeichen. Im Hintergrund breitet ein Baum seine Äste nach beiden Seiten über die Szene. AR · Hinter dem Nacken des Helden eine Fehlstelle.

Original: Nicolo, Florenz 14804.

Publ: Gori II Taf. 62,1 = Reinach Taf. 63 Lippert[2] III 2,39. Guépin, a.O. 65 Nr. II f 3.

Zum Bildtypus: Guépin, a.O. AGD. II Nr. 326 Taf. 61. Zum Stil des Kopfes: AGWien I Nr. 98 Taf. 18. Den Haag Nr. 192 Taf. 39.

2. Jh. v. Chr.

119

Bild 1,20 x 0,95 flach, mit Teil des nach außen breiter werdenden Schrägrandes. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,32 x 0,34.

Grundlinie. Othryadas (mit kurzem Bart und Helm) kauert auf seiner rechten Ferse, streckt das linke Bein locker vor, stützt sich auf den am Arm hängenden Rundschild. Das Tropaion besteht aus Helm, Panzer und zwei Rundschilden, auf deren obersten der Held schreibt: VICI

Original: Achatonyx, einst Slg. Greville.

Publ: Lippert[2] III 2,41.

2. Jh. v. Chr.

120

Bild 1,32 x 1,05, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt, 1,54 x 1,20 x 0,33.

Punktrand. Ein Jüngling sitzt auf einem Delphin, an dessen Hals er sich mit gestreckten Armen festhält. Emporgebogener Vorderleib und Schwanz des Delphins umschließen U-förmig den Unterkörper des Jünglings. Im lang in den Nacken herabfallenden Haar des Delphinreiters liegt eine Binde. Fünf flach S-förmige Wellen deuten das Meer an. Links und rechts vom Kopf des Jünglings, OR: ϟ ΓЄΟ

Original: Blasser Beryll, einst Slg. Story Maskelyne, aus Slg. Praun, 1839-59 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Winckelmann cl. 3,189 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9433). Lippert[2] III 1,58 (Slg. Praun). De Murr Nr. 688. Raspe–Tassie 2686 Taf. 31 (Slg. Praun). Cades II K 1 (ohne Angaben). King, Ant. gems (1860) 38. Ders. Gems and Rings II Taf. 13,7. Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- und Pflanzenbilder Taf. 20,31 (Abdruck der Paste Stosch). Furtwängler, AG. Taf. 20,58 (Slg. Story Maskelyne). Burlington Fine Arts Club Exhibition (1904) M 19 Taf. 108 (Slg. Story Maskelyne).

Die Würzburger Paste bestätigt Furtwänglers Lesung der Inschrift, deren Richtung durch Sigma und Pi festliegt: Σπεο Lesungsversuche wie ›Thers‹ (für Taras), ›Thetis‹, ›These‹ lassen sich ausscheiden. Winckelmann bestimmte die Gemme aufgrund der Inschrift als etruskisch und verglich ihren Stil mit dem Tydeus (AGD. II Nr. 238 Taf. 51). King hielt sie für eine vorzügliche großgriechische Arbeit. Furtwängler ordnete sie unter ›italische Ringsteine des strengen, an die Skarabäen anschließenden Stils‹ ein und bemerkt, daß sie das hohe Lob der genannten Autoren nicht verdiene; die Inschrift hält er für ›wohl etruskisch‹. E. Simon weist jedoch darauf hin, daß dies nicht richtig sein kann, da die Etrusker kein O hatten (vgl. Pallottino. Etruscologia[6] 389), die Inschrift daher griechisch bzw. großgriechisch ist. Sie erinnert ferner an Σπείω = Σπέω als Nereidennamen (Il. 18,40; Hesiod th. 245; vgl. Pape-Benseler, Wörterbuch der griech. Eigennamen [3] II 1433) und erwägt, ob der Name irrtümlich auf den männlichen Delphinreiter übertragen sein könne. Daß die Arbeit, wenn nicht hervorragend, so doch von guter Qualität ist, läßt sich hier erkennen. Die Frisur ist auf etruskischen Ringsteinen häufig. Bildung der Muskulatur und Profilansicht verraten starken griechischen Einfluß. Stilverwandt: Martini, Die etruskische Ringsteinglyptik Nr. 107 Taf. 21,5 und 36,2. Beim Delphinreiter ist die griechische Komponente stärker.

Süditalisch, 3. Jh. v. Chr.

121

Dunkelgelb, durchsichtig. Bild 2,20 x 1,66, flach. Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 17, Oberkante abgeschrägt. 2,23 x 1,70 x 0,65.

Stieropfer bei der Gründung einer Stadt durch samnitische Krieger. Strichrand. Im Bodensegment schraffierte Dreiecke. Ein bärtiger Krieger in Helm, Panzer (mit Gorgoneion), Lendenschurz und Beinschienen, in der Rechten (wohl AR Linken) Lanze und Schild haltend, gießt eine Spende aus einer Schale in die Flamme eines girlandenbekränzten Altares. Hinter ihm steht der Stier (sc. der die Krieger geführt hat und nun geopfert werden soll). Hinter diesem, einander zugewandt, zwei junge Krieger. Vom rechten ist nur der behelmte Kopf und der mit einem großen Gorgoneion geschmückte Rundschild zu sehen; vom linken der Kopf und ein geschientes Bein.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,448. Cades III E 42. Gerhard XX 1386. Furtwängler, AG. Taf. 22,55. Vollenweider, Porträtgemmen 35,68 Anm. 17 Taf. 27,9.

Zur Deutung: Furtwängler, AG. III 243. Zum Motiv: AGWien II Nr. 715 Taf. 23, dort, sowie AG. Taf. 22,54.56 wird das Opfer von einem Priester im Mantel, hier wie AG. Taf. 22,57, Berlin Nr. 750, 751, 757, 759, 763, 764, 765 Taf. 10, Aquileia Nr. 884 Taf. 45. London Nr. 1085-1087 Taf. 16, von einem Krieger vollzogen, vgl. Nr. 122. Moderne Kopie des Typus: Karneol Wien Inv. Nr. XII 410.

2. Jh. v. Chr.

122

Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,04 x 1,42, ganz wenig konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,23 x 1,66 x 0,62.

Stieropfer samnitischer Krieger wie Nr. 121. Ein bärtiger Krieger mit Helm und Panzer über kurzer Tunica gießt in Vorderansicht stehend eine Patera aus (der Altar fehlt), der (AR: linke) Arm hält den Schild, die Hand stützt sich auf die Lanze. Hinter dem Bärtigen der Stier, hinter diesem zwei behelmte junge Krieger, nach außen blickend. Vom rechten ist Kopf und Rundschild, vom linken nur der Kopf zu sehen.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,431.

Zum Motiv, Stil nah verwandt: hier Nr. 121.

2. Jh. v. Chr.

123

Bild 1,20x0,90, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,27x1,0x0,34.

Zwei bärtige Salier, der linke mit Helm, der rechte barhäuptig, mit Lederkoller über kurzen Tuniken hängen ein ancile an ein Tropaion. Der Schild ist mit zwei Sternen und zwei Schlangen geschmückt. Das Tropaion wird von einem Helm mit rundem Kopf und Wangenklappen bekrönt, an seinem Fuß zwei Beinschienen.

Original: Sardonyx, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,1006. Lippert[1] I 2,457. Berlin Nr. 1134 Taf. 14. Furtwängler, AG. Taf. 22,63. Gerhard XXII 1551.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 728 Taf. 25. Zazoff, HdArch. 265 Anm. 26 Taf. 70,5.

2. Jh. v. Chr.

124

Etwas grünlich, durchsichtig. Bild 2,24x2,07, stark konvex, unten links eine Fehlstelle. Rechteckoval. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,45x2,30x0,75.

Ein junger, barhäuptiger Reiter in kurzem Chiton und wehender Chlamys schwingt die Lanze gegen einen ebenfalls barhäuptigen, nackten Gegner, der zwischen den Vorderbeinen des Pferdes auf sein rechtes Knie gesunken ist, das linke Bein seitlich abstrekkend (Fuß und Hinterhufe des Pferdes sind dem Kantenschliff zum Opfer gefallen). Vergebens hebt der Unterliegende den (AR: rechten) Arm mit dem Schwert. Das Schwert selbst verschwindet hinter dem langovalen Schild mit Mittelsteg und Rankenornament. Von dem die Lanze schwingenden (AR: rechten) Arm des Reiters ist nur der Oberarm erhalten.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,452 (ohne Besitzerangabe). Furtwängler, AG. Taf. 25,52. Lippold Taf. 54,1.

Motiv und Stil verwandt: Furtwängler, AG. I Taf. 25,53. AGD. II Nr. 343 (wohl gleiche Landschaft, doch stärker mit Rundperlzeigern gearbeitet). Zum Stil auch hier Nr. 125.

Wohl süditalisch, 4./3. Jh. v. Chr.

125

Leicht bräunlich, durchsichtig. Bild 2,40x1,67, stark konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 2,60x1,88x0,62.

Ein junger Krieger in Panzer und flatternder Chlamys reitet mit eingelegter Lanze auf galoppierendem Pferd. Der Panzer ist durch zwei Linien horizontal gegliedert, dazwischen Rundperlkreise. Feine Rundperlpunkte bilden die kurzgeschorene Pferdemähne.

Original: Amethyst, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,348 (Traian zu Pferd, ohne Besitzerangabe).

Vgl. zu Motiv und Stil AGD. I 2 Nr. 1663 u. 1664 Taf. 155 f.; nahe: AGWien II Nr. 737 Taf. 26. Stil verwandt, früher: hier Nr. 124.

3. Jh. v. Chr, wohl süditalisch.

126

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,94x1,42, konvex. Form 21, beide Kanten abgeschrägt.
2,23x1,70x0,65.

Ein Reiter auf steigendem Pferd stößt mit der Lanze nach einem angreifenden Löwen. Der Reiter trägt einen Helm ohne Busch, die nach hinten flatternde Chlamys und Hosen (?). Das Pferd hat eine kurzgeschorene abstehende Mähne, die Schwanzspitze fehlt.

Original: Hyazinth einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,85 (Alexander der Große).

Zum Stil: Genf II Nr. 87 Taf. 35.

Italisch 3./2. Jh. v. Chr.

127

Preußischblau, klar, durchscheinend. Bild 1,90x1,30. Form 1. 1,90x1,30x0,48.

Ein Reiter auf steigendem Pferd in Dreiviertelrückansicht. Er trägt eine die (AR: rechte) Schulter freilassende Exomis, wendet sich um, so daß der Kopf im Profil erscheint, streckt die (AR: rechte) Hand aus, als wolle er nachkommende Reiter auffordern, ihm zu folgen. Mit der anderen Hand hält er quer vor sich zwei Speere. Ein (umgehängter) Schild erscheint in der Armbeuge. Die Füße sind von der Sohle her gesehen.

Original: Roter Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,459. Furtwängler, AG. Taf. 27,33. Erwähnt: AGD. I 2 zu Nr. 861.

Sehr ähnliches Motiv, vielleicht von gleicher Hand: Genf II Nr. 96 Taf. 38, von Vollenweider um 200 oder in die 1. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. datiert. Zum Motiv: AGD. I 2 Nr. 861 (= Zazoff, HdArch. Taf. 77,11) mit Hinweisen, darunter London Nr. 1049 = Richter, EG. II Nr. 49; Nr. 1665, 1666 Taf. 156. AGD. IV Han-

nover Nr. 166, 167 Taf. 30 (167 = Zazoff, HdArch. Taf. 77,10). Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 40,7. Genf II Nr. 94 Taf. 37, Nr. 99 Taf. 38.

1. Hälfte 2. Jh. v. Chr.

128

Bild 1,40 x 1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,24 x 0,35.

Ein Reiter mit Chlamys und wehendem Mantel, die Lanze schwingend auf steigendem Pferd in Dreiviertelrückansicht. Oben links Mondsichel, unten eine Eidechse. Kurze Grundlinie unter den Hinterhufen des Pferdes.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,460.

Zum Motiv: Nr. 127.

2./1. Jh. v. Chr.

129

Bild 1,98 x 1,48, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,25 x 1,77 x 0,50.

Grundlinie. Ein Krieger von kräftigem, gedrungenem Körperbau stürmt en face nach vorn. Er hält Schild und Lanze kampfbereit (die Lanze ist versehentlich zu weit rechts, hinter das Handgelenk graviert). Er trägt einen Helm mit Busch, um die Brust das Schwertgehänge. Der Mantel hängt über einen Oberschenkel, flattert über die Schulter nach hinten. Rechts von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: BLETE, wohl der Besitzername.

Original: Saphir, Florenz.

Publ: Gori II 18,1 = Reinach Taf. 51. Lippert[2] III 1,177. Raspe–Tassie Nr. 7409. Erwähnt: Winckelmann zu cl. 2,197.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 165 Taf. 30. Der Stil scheint mir verwandt dem Karneol mit Othryadas, Den Haag Nr. 20 Taf. 8. Vgl. ferner AGD. I 1 Nr. 483 Taf. 53 u. AGD. I 2 Nr. 975 (mehr Rundperlarbeit).

Süditalisch? 3. Jh. v. Chr.

130

Bild 1,96 x 1,63. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,11 x 1,79 x 0,49.

Strichrand. Kauernder, verwundeter Hoplit mit Schild und Schwert. Hinter und vor dem Kopf, Buchstabenfüße nach innen, Rundperlenden, AR: VIBIΛCF = VIBIA C(ai) F(ilia) (Lesung Furtwänglers).

Original: Karneol, Braunschweig aus Slg. Caylus.

Publ: Lippert[1] II 2,103. Scherf, AGD. III Braunschweig Nr. 3 Taf. 1 (mit früherer Literatur. Martini 19, 90, 122 Nr. 16). Zazoff, HdArch. 296 Anm. 174 Taf. 86,6.

Furtwängler, AG. Taf. 23, 28, erwähnt eine Replik ohne Inschrift: Berlin Nr. 583. Zum Stil, Motive verwandt: AGWien I Nr. 120 Taf. 22.

1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.

131

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,36 x 1,08, minimal konvex. Form 21, Kanten abgeschrägt. 1,50 x 1,26 x 0,59.

Ein kniender, wohl verwundeter Hoplit mit Helm, Schild (Gorgoneion in Punktkranz als Zeichen) und Speer. Die Falten der kurzen Tunica sind durch regelmäßige Längsstreifen angegeben, eine doppelte Saumlinie schließt sie ab. Fehlstelle links vom Schild.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,463 (ohne Besitzerangabe). Lippold Taf. 53,1 (ohne Angaben).

Replik von gleicher Hand: AGWien I Nr. 121 Taf. 22; II Nr. 748 Taf. 28. Ähnlich AGD. IV Hannover Nr. 102 Taf. 24.

2. Jh. v. Chr.

132

Leicht grünlich, durchsichtig. Bild 1,46 x 1,12, konvex. Form 16, Unterkante abgeschrägt. 1,55 x 1,18 x 0,48.

Grundlinie. Ein Krieger (Achilleus?, Mars?) legt sich die rechte Beinschiene an, die linke ist schon an ihrem Platz. Er trägt Helm und im Rücken herabhängende Chlamys. Vor ihm hängt das Schwert an einer Säule, an deren Fuß lehnt der Schild.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGD. I 2 Nr. 1565-1567 Taf. 149. AGWien II Nr. 1289-1291 Taf. 118. Sicher Mars: Berlin Nr. 2464 Taf. 22. Wahrscheinlich Achill: AGD. II Nr. 401 Taf. 71.

2. Jh. v. Chr.

133

Bild 1,17 x 0,94, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,12 x 0,38.

Ein nackter, barhäuptiger Krieger steht in breiter Schrittstellung über der Leiche eines erschlagenen Feindes, hält in der einen (AR: rechten) Hand einen Dolch, in der anderen den Kopf des Getöteten. Rechts in großen Buchstaben mit Rundperlenden,

Buchstabenfüße nach außen, AR: C N I G = C. Nig(idius)?

Original: Nicolo, Kassel, aus Slg. Capello.

Publ: Lippert[2] III 2,23. AGD. III Kassel Nr. 28 Taf. 90 (Inschrift: CNIC, mit früherer Literatur). Zazoff, HdArch. 297 Anm. 179 Taf. 87,1.

Die Nigidii sind als republikanisches Geschlecht bekannt, vgl. Münzer in RE. XVII 1, 200 s. v.

2. Jh. v. Chr.

134

Bild 1,14 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,33 x 1,17 x 0,44.

Ein Krieger mit Helm und Schild steht über dem Körper eines erschlagenen Feindes, dessen Kopf er betrachtet.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,56.

Zum Stil: AGD. II Nr. 333 Taf. 62. Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 107 Taf. 24.

2./1. Jh. v. Chr.

135

Bild 1,57 x 1,36, konvex. Form 15, beide Kanten stark abgeschrägt. 1,65 x 1,48 x 0,48.

Grundlinie. Ein junger Schauspieler sitzt auf einem Hocker, hebt deklamierend die (AR: rechte) Hand. Der Mantel fällt über den Rücken herab, läßt die sichtbare Körperseite frei, umhüllt die Beine. Die Füße sind mit niedrigen, weichen Schuhen bekleidet, den socci der Komödienschauspieler. Zu beiden Seiten, in großen Buchstaben mit Rundperlenden, AR: A B, wohl die Initialen des Besitzers, der vielleicht mit dem Dargestellten identisch war.

Original: Schwarzer Achat, Florenz.

Publ: Agostini I 62 Taf. 153, hier Abb. 18. Rossi–Maffei I Taf. 65. Gronovius, Thesaurus III (1732) Taf. aaaaa (»Abaris Hyperboreus, Scytha«). Lippert[2] III 2,158. Raspe–Tassie Nr. 10359.

Der Kopf ist nächstverwandt einer von Vollenweider, Porträtgemmen 17f., zusammengestellten Gruppe des späten 2. Jh. v. Chr., vgl. besonders Taf. 11,3.7. Zum Stil des Ganzen vgl. Den Haag Nr. 108 Taf. 23 (Campanian-Roman Style, 2nd-1st cent. B.C.), Nr. 133 Taf. 27 (ebenso, 2nd. cent. B.C.). AGWien I Nr. 131 Taf. 24.

Ende 2. Jh. v. Chr.

136

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,70 x 1,27, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,89 x 1,50 x 0,48.

Porträtkopf eines Priesters mit Priestermütze. Die Mütze liegt eng am Kopf an, läßt das Ohr frei, eine dünne Schnur verbindet die beiden Teile vor und hinter dem Ohr, an dieser ist das schmale Kinnband befestigt. Die Stirn wölbt sich zur Braue hin stark vor, die zunächst stark ansteigende, dann fallende Braue vereint sich mit einem betonten Lidwulst. Die Nase ist leicht gebogen. In Verbindung mit den leicht geöffneten Lippen ergibt dies den Gesamteindruck eines römischen Porträts von stark hellenistischem Charakter.

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Lippert[1] II 2,87 und III 2,23 (Kadmos). Cades III G 19 (Diomedes). E. Babelon, Guide au Cabinet des Médailles 59 Nr. 1047 bis. Pierres gravées, guide du visiteur (1930) 32 Nr. 2047 bis Taf. 9 (Timoleon von Syrakus benannt). Richter, EG. I Nr. 647 (2. Hälfte 4. Jh. v. Chr., Timoleon?).

Wahrscheinlich der gleiche Mann, geringere Qualität: Nicolo, London Nr. 1015, Vollenweider, Porträtgemmen 45 Taf. 33,3 (›letztes Drittel 2. Jh. v. Chr.‹). Zur Priestermütze: R. von Schaewen, Römische Opfergeräte ... 59ff. als Name der Kappe ohne Aufsatz kommen tutulus und galerus in Frage. Zum Motiv: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 125,7.

Moderne Kopien: Cades III G 18, wohl auch IV C 406 = Cades, Uom. ill. 7,310, mit Inschrift OTO, d. h. Kaiser Otho.

2. Jh. v. Chr.

137

Ultramarinblau, schwach durchsichtig. Bild 1,54 x 1,15, flach. Rohling, unten beschliffen. 1,84 x 1,63 x 0,47.

Porträtbüste eines Mannes mit rundem Schädel, gerader, kaum vorspringender Nase. Das Haupthaar ist durch feine, kurze Strichlein wiedergegeben, ebenso sind Schnurrbart und kurzer Stoppelbart behandelt. Das Auge blickt nach vorn; die Iris erscheint im Abdruck als vertieftes Hochoval. Ein knappes Schulterstück nimmt die Mitte der Büste ein.

Original: Unbekannt.

Die runde Kopfform und Strichelung der Haare steht Porträts aus der Mitte des 2. Jh.s v. Chr. noch nahe, vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 8,2 u. 12. Die sehr feinen Haarstrichlein (vgl. a. O. Taf. 10,2; Taf.

50,1.4) und die Form des Auges (vgl. a. O. Taf. 51,4) sprechen für eine Datierung gegen Ende des 2. Jh. v. Chr.

Spätes 2. Jh. v. Chr.

138

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,22 x 1,10, stark konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,40 x 0,53.

Auf schräg vorgestrecktem Hals in den Nacken geworfener Porträtkopf eines Knaben mit gestricheltem Haar. Rechts, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen in großen Buchstaben mit Rundperlenden: N. CLAV = N(umerii) Clau(dii), der Name des Besitzers.

Original: Sard, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 4,313 (Abdruck in Bonn, irrtümlich als cl. 4,312 eingeklebt). Berlin Nr. 1874 Taf. 18. Furtwängler, AG. Taf. 47,2. Vollenweider, Porträtgemmen 17f. Taf. 11,11.

Vollenweider datiert die Gemme und eine Reihe ähnliche »wohl ... noch ins 2. Jahrhundert«. Wohl von der gleichen Hand geschnitten ist ein Sard in Wien, AGWien I Nr. 349 Taf. 60, den ich dort zu spät angesetzt habe.

Ende 2. Jh. v. Chr.

139

Rauchfarben, durchsichtig. Bild 1,15 x 1,0, stark konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,32 x 1,24 x 0,53.

Porträtkopf eines Knaben mit großem Auge, gestricheltem Haar.

Original: Sard, Leningrad.

Publ: Lippert[2] III 2,236 (Granat, ohne Besitzerangabe). Vollenweider, Porträtgemmen 17f. Taf. 11,13.

Der Stil des Köpfchens ist etwas weiter fortgeschritten als der von Nr. 138.

2./1. Jh. v. Chr.

GEGENSTAND

140

Bild 1,66 x 1,30, konvex. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,88 x 1,55 x 0,50. Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Tropaion. An einem Baumstumpf mit zwei durch Rundperlkreise angegebenen abgebrochenen Ästen sind Helm, Panzer, Rundschild, Schwert und Lanze aufgehängt. Italischer Rundperlstil.

Original: Onyx, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 2,383.

Replik: Berlin Nr. 2207 Taf. 20. Ähnlich: New York Nr. 559 Taf. 64. AGD. I 2 Nr. 810 Taf. 93. Zum Stil, Motiv verwandt vgl. AGWien II Nr. 942 Taf. 53. Aquileia Nr. 1487 Taf. 75.

2./1. Jh. v. Chr.

GRIECHISCH-RÖMISCH 2. JH. V. BIS 1. JH. N. CHR.

SIGNIERTE GEMMEN

ADMON (oder Besitzer)

141

Blau, durchscheinend, zwei braune Schlieren im oberen Teil der Rückseite. Bild 2,10 x 1,50, leicht konvex. Form 6, Oberkante abgeschrägt. 2,20 x 1,55 x 0,57.

Grundlinie. Der bärtige Herakles steht, den muskelstrotzenden Körper in die Dreiviertelvorderansicht gewandt, den Kopf im Profil einem mit der Linken (wohl AR: Rechten) emporgehaltenen Skyphos zugeneigt. (Nur der linke Henkel des Skyphos ist erhalten) Herakles hält ihn auf der Handfläche mit aufwärtsgebogenen Fingern – der Henkel ist zu zierlich für ihn. In der gesenkten Rechten trägt der Heros die aufwärtsgehaltene Keule. Das Löwenfell ist vor der Brust geknotet, ein Rand wird seitlich der Keule, die Hintertatzen unter dieser und vor dem linken Schienbein sichtbar. Die linke Fußspitze fehlt (offenbar schon am Original, vgl. Cades). Links von oben nach unten, AR: ΑΔΜωΝ = Ἄδμων.

Die Buchstaben sind schwungvoll mit dem Rundperlzeiger geschnitten, die Hastenenden durch Rund-

perlpunkte verdickt, die wegen der Größe der Buchstaben nicht sehr auffällig sind. Alpha als der größte Buchstabe ist 0,2 cm hoch. Das kursive Omega hat nur an der letzten Haste einen Rundperlpunkt. Alpha und My haben leicht geschwungene Hasten, das Alpha einen flach V-förmigen Querstrich.
Die feierliche Haltung des Heros, der hochaufgerichtet mit bescheiden gesenktem Haupt den Trank in seiner erhobenen Hand betrachtet, die besondere Haltung der Keule als auszeichnendes Attribut, nicht als Waffe, zeigen, daß wir hier nicht, wie es die Unterschrift auf der Stosch-Tafel deutet, einen Hercules Bibax vor uns haben: Es ist vielmehr Herakles, der den Nektarbecher als Willkommtrunk bei seiner Aufnahme in den Olymp empfängt.

Original: Karneol, verschollen. Einst Slg. Verospi-Viteleschi, Rom. Prinz Molinari (Apostolischer Nuntius in Brüssel), nach Bracci 1784 im Besitz von dessen Erben, jedoch nach Worlidge schon 1768 in der Slg. Marlborough. 1875: Slg. Bromilow, seit deren Versteigerung 1899 verschollen.

Publ: Worlidge Taf. 76, hier Abb. 19. Stosch Taf. 1 (Reinach Taf. 132,1), hier Abb. 20. Winckelmann cl. 2 1771. Lippert[1] I 1,279. Marlborough Gems I 32. Bracci I 2/3 ff. Taf. 1. Raspe–Tassie Nr. 5920. Millin, Mon. ant. I 246. Visconti II 225. Cades, Incisori 1,17. Cades III A 286. Clarac, Manuel III 2. Köhler III 92. Brunn 533. King I, XVI, 317. Story-Maskelyne Nr. 296. Furtwängler, Künstlerinschriften 267. Furtwängler, AG. Taf. 27,60. Lippold Taf. 39,10. Stazio in: EAA I 68 s. v. Admon. Vollenweider, AK. 1980, 151 Anm. 25. Zazoff, SF. 28 Anm. 85. S. u. 311.
Moderne Kopie aus der Slg. Blacas im British Museum, Dalton Nr. 673 Taf. 24 (18. Jh.).

Köhler hält die Gemme schwerlich für antik, macht aber ein endgültiges Urteil vom Anblick des Originals abhängig; die Inschrift erklärt er für modern wegen des größeren Anfangsbuchstabens, der Schreibung ω und eines Punktes ›in einiger Entfernung vom letzten Buchstaben‹.
Brunn bezweifelt die Identität der Gemmen Viteleschi-Verospi und Marlborough. Er weist darauf hin, daß der Punkt am Ende nicht auf allen Abdrücken erscheine, die Schreibung ω antik und die Größendifferenz des A unerheblich sei. Wegen der Größe der Buchstaben ›und vielleicht auch wegen des Nominativs‹ hält er die Inschrift nicht für die eines Steinschneiders.
Story-Maskelyne weist die Identität der Gemmen Viteleschi-Verospi und Marlborough nach.
Furtwängler, Künstlerinschriften, erklärt Stein und Inschrift eindeutig für echt, die Inschrift als die des Besitzers ›Der Stein ist nach Arbeit und Stil nahe verwandt einer gewissen Gattung frührömischer Gemmen, die häufig in großen lateinischen Buchstaben ihren Besitzer nennen und wird dem 2.-1. Jh. v. Chr. angehören.‹
Furtwängler, AG., reiht den Stein unter die konvexen hellenistisch-frührömischen Steine ein, was der a. O. gegebenen Datierung entspricht.
Reinach hält die Inschrift für die Signatur.
Lippold bestimmt den Stein als italisch, die Inschrift als die des Besitzers.
Vollenweider bestimmt den Admon in einer knappen Anmerkung als Gemmenschneider, da sie eine weitere, unpublizierte Gemme in Leningrad mit der Darstellung des Aias vor dem Selbstmord als echtes signiertes Werk von seiner Hand anerkennt. Sie vergleicht das Alpha mit eckiger Querhaste mit den Signaturen des Apollonios I (s. hier zu Nr. 143) und Nikias, deren Wirken sie mit guten Gründen um 220-210 bzw. um 180 v. Chr. ansetzt, ferner mit Münzinschriften des 2. Jh.s v. Chr. Der Stil beider Gemmen stehe in einer seit dem 3. Jh. v. Chr. auf stark konvexen Gemmen belegten italischen Tradition. Irrtümlich hält sie den Sard Dalton Nr. 673 für das Original.
H. u. P. Zazoff führen die Gemme in ihrer Liste der Stoschtafeln unter den antiken Gemmen mit Besitzernamen auf (ohne Hinweis auf Vollenweider).
Am antiken Ursprung von Gemme und Inschrift kann kein Zweifel mehr bestehen. Die von Köhler beanstandete unterschiedliche Höhe der Buchstaben beweist lediglich, daß es sich nicht um eine Signatur in der Art des Dioskurideskreises handelt. Der »Punkt« hinter dem letzten Buchstaben ist vorhanden, es ist jedoch kein mit dem Rundperlzeiger geschnittener Punkt, sondern eine punktförmige Beschädigung der Gemmenoberfläche, wie es deren in der Umgebung der Inschrift mehrere gibt. Der Sard Dalton Nr. 673, der 1866 mit der Slg. Blacas in das British Museum gelangte, ist nicht identisch mit dem Karneol Verospi-Viteleschi, der sich zu jener Zeit in der Slg. Marlborough befand; Dalton wies darauf hin, daß die von der Gemme Verospi-Viteleschi abgedrückte Stoschische Glaspaste in Berlin nicht von dem Sard Nr. 673 genommen sei. Ein Vergleich der vorliegenden Paste mit dem Sard bestätigt das; z. B. ist der Skyphos dort größer, sitzt höher und dichter am Körper, ein Henkel fehlt, obgleich Platz vorhanden ist, eine Schräghaste des Delta überragt die andere.
Es fällt nicht leicht, Stilvergleiche zu dem eigenartigen Werk zu finden. Vielleicht dachte Vollenweider als frühere Beispiele dieser Stiltendenz an massige Körper wie bei Nr. 93 und 94, deren Anlehnung

an den ›Strengen Stil‹ hier allerdings fehlt. Etwa zeitgleich dürfte Nr. 114 sein, doch scheint mir die griechische Komponente bei der Admongemme viel stärker.

Die Buchstabenformen der Inschrift verhelfen zu keiner präzisen Datierung. Alpha mit eckiger Querhaste ist, wie Vollenweider gezeigt hat, im 2. Jh. v. Chr. sehr häufig, kommt aber auch im 1. Jh. v. Chr. noch vor, vgl. S. W. Grose, Cat. of the McClean Collection of Greek Coins II Nr. 5024-5026, 5028 Taf. 182,9-11.13 (Apollonia, Illyricum, 1. Jh. v. Chr.); III Nr. 9428, 9429 Taf. 348,1.2 (Apameia 30/29 bzw. 21/20 v. Chr.). Nach Guarducci, Epigrafia Greca I 377 kommen seltene Beispiele des kursiven Omega schon im 4. Jh. v. Chr. vor, ist es häufiger im 3. Jh. v. Chr. und ganz geläufig vom 2. Jh. v. Chr. an bis in die römische Kaiserzeit. Auf Münzen des 3.-1. Jh.s v. Chr. scheint kursives Omega allerdings selten vorzukommen, vgl. Grose, a. O. II Nr. 6322 Taf. 220,18 (Patras ca. 250-146 v. Chr.); Nr. 6329, 6331 Taf. 220,22.23 (Patras ca. 146-32 v. Chr.); Nr. 6561 Taf. 224,20 (Elis 191 v. Chr.); Nr. 6591 (Lacedaemon 192 v. Chr.). In der ptolemäischen Münzprägung kommt es erst auf Münzen der Kleopatra und des Antonius vor: I. N. Svoronos, **Τὰ νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων** II Nr. 1897-1900 Taf. 63,22-24.26 Nr. 1905 Taf. 63,15. Alpha mit eckigem Querstrich und kursives Omega zeigt ein Bronzegewicht in Paris, das vielleicht 57 v. Chr. datiert ist (Guarducci, a. O. II 481 f. Abb. 125 a u. b). Bei hellenistischen Gemmensignaturen kommt kursives Omega nicht vor; innerhalb der Signaturen des Solon scheint es spät zu sein, vgl. hier Nr. 153 u. 154. Im Gesamteindruck ähnelt die Inschrift jener der schon genannten Nr. 114 und verwandten Inschriften, auf die Furtwänglers Hinweis zielt (vgl. die auf der gleichen Tafel abgebildeten Beispiele AG. Taf. 27,2.5.23.59.62). Eine Datierung gegen Ende des 2. bis Anfang des 1. Jh.s v. Chr. ist daher wahrscheinlich.

Ähnlich wie hier hält Herakles die Keule z. B. bei der Einführungsszene auf der Schale des Sosias-Malers in Berlin, Greifenhagen, CVA. Berlin 2 Taf. 49; Simon, Die griechischen Vasen (1976) 102 f. Taf. 119; Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (1978) 42 Abb. 43. Zum Initationstrank: Zwierlein-Diehl, AM. 83, 1968, 188. Andere Darstellungen des Herakles mit den gleichen Attributen, wobei die Keule in der Regel abwärts gehalten wird, wären daraufhin zu prüfen, ob im Einzelfall ein »Hercules bibax« oder der Erfrischungstrunk nach einem Sieg oder auch der Initiationstrank im Olymp gemeint ist: Horster, Statuen auf Gemmen 15 f. Taf. 3,3 u. 4; 4,1 u. 2,94 f. Taf. 20,4. AGD. IV Nr. 1544 Taf. 207. Furtwängler, AG. Taf. 65,47.

Die Entscheidung der Frage, ob »Admon« Künstlersignatur oder Besitzerinschrift ist, muß bis zur Publikation der von Vollenweider genannten Gemme in Leningrad offen bleiben.

2./1. Jh. v. Chr.

APOLLONIDES

142

Bild, größte L: 17,3, größte B: 0,90, darüber noch Rest des alten Bruchrandes bis zu einer Breite von 1,04. Leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,04 x 1,40 x 0,62. Der jetzige Zuschliff entspricht nicht der Form des antiken Ovals, dessen Längsachse parallel zur Gundlinie zu denken ist.

Fragment. Auf unregelmäßigem Gelände lagert ein Rind. Erhalten sind der in Dreiviertelvorderansicht gewendete Kopf bis zur Stirn, die Vorderbeine mit linkem Bug, der Bauch, das linke Hinterbein bis zum ›Knie‹, der rechte, hinter dem linken sichtbare Hinterhuf und die in das untere Segment hereinhängende Schwanzquaste. Im Segment, AR **ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ**, 6:1

ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ

Die Buchstaben sind mit einem feinen Rundperlzeiger geschnitten, die Hastenenden mit Rundperlpunkten versehen. Die Buchstaben stehen nicht exakt auf einer Linie, sind von leicht unterschiedlicher Größe: Die Omikra sind kleiner, das Iota größer als die übrigen Buchstaben; die Anfangshaste des breiten Omega ist länger als ihr Pendant. Beim Alpha ist keine Querhaste erkennbar. Die Inschrift ist mit großer Sicherheit geschnitten und im Gesamteindruck harmonisch.

Original: Sardonyx, Herzog von Devonshire? Einst Slg. Stosch.

Publ: Stosch Taf. 11 (B. Picart sculp. 1723, nach Abdruck. Sardonyx. Der Bruchrand eingezeichnet, das Tier »Taurus procumbens« ergänzt. Besitzer: Stosch) = Reinach Taf. 132, hier Abb. 21. Winckelmann cl. 7,19 (Glaspaste Stosch, Besitzer des Originales: Herzog von Devonshire). Lippert[1] II 2,494; [2] II 1032. Bracci I 132/3 f. Taf. 25 (ergänzt mit Angabe des Erhaltenen. Auf der Tafel noch als Besitz Stoschs bezeichnet, was 133 Anm. 1 unter Hinweis auf Winckelmann berichtigt ist). Raspe-Tassie Nr. 13 108. Cades IV. O 69. Clarac, Manuel III 45 f. Köhler III 169.

CIG. IV 7159. Brunn 602 ff. Janssen 6 f. (referiert Köhler und Brunn). Furtwängler, Künstlerinschriften 278. Stazio in: EAA. I 483 s. v. Apollonides. Zazoff, SF. 29 Anm. 88.
Ein Apollonides wird von Plinius unter den vier berühmtesten Gemmenschneidern genannt: ›post eum (sc. Pyrgotelem) Apollonides et Cronius in gloria fuere quique divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides‹ (37,8). Stosch weist auf die Stelle hin und fährt fort: »Tam egregii artificis unam hanc invenimus gemmam, quae taurum procumbentem exhibet. Pars eius superior iniuriae temporum cessit, ...« Stosch hält das Tier für einen Stier, ursprünglich vielleich Apis. Geschlechtsmerkmale sind nicht zu sehen, der Kopf spricht für eine Kuh.
Stosch (gest. 1757) verkaufte die Gemme nach der Publikation (1724) an den damaligen Herzog von Devonshire. Nach Lippert für 1000 Guineen (Reinach 25 000 francs). Der hohe Preis kann, wie Brunn (603) und Reinach (160 Anm. 1) vermuten, eine Kunsthändlerfabel sein, kann aber auch für das einzige signierte Werk eines bei Plinius genannten Künstlers bezahlt worden sein, auch wenn es sich nur um ein Fragment handelte.
Für Köhler war der von Lippert genannte angebliche Verkaufspreis Grund genug, Stosch für den Auftraggeber zu halten, der die Schöpfung von Fragment und Signatur veranlaßt habe. Brunn stellt fest, daß Stosch's zurückhaltendes Urteil über das Stück keinen Anlaß gibt, an seinem guten Glauben zu zweifeln, schließt sich aber in der Sache Köhler an. Wie diesen stört ihn die mangelnde Eleganz der Inschrift und er fügt hinzu, »das Terrain nämlich, auf dem die Kuh liegt, scheint mir mehr eine modern naturalistische, als eine antik stylisirte Behandlung zu verrathen«. Furtwängler stimmt Brunn zu. Gegen dieses selten geschlossene Verdikt hält Reinach den Stein für antik, es könne sich allenfalls um eine antike Fälschung des Namens handeln. Dieser könne Besitzer oder Steinschneider bezeichnen, müsse in letzterem Falle nicht den von Plinius genannten berühmten Apollonides meinen. Ein moderner Fälscher jedoch hätte sich ein ansehnlicheres Objekt gewählt.
H. u. P. Zazoff führen die Gemme in ihrer Liste der Stosch-Tafeln unter der Rubrik »Neuzeitliche oder umstrittene Stücke« auf.
Gemme und Inschrift sind m. E. antik. Der Stil der Darstellung entspricht weder dem des 18. Jh.s noch der klassizistischen Vorstellung Brunns vom Werk eines erstklassigen antiken Gemmenschneiders. Der Stil unterscheidet sich auch von dem augusteischer Meisterwerke der Glyptik, der von Dioskurides geprägt wurde und dem 18. und 19. Jh. so lieb war. Die unregelmäßige Geländeangabe, die Dreiviertelansicht des Kopfes, die ›naturalistisch‹ faltige Wamme gehören einer späthellenistischen Stilrichtung an. Ähnliche Geländeangaben und Körperdrehungen finden sich auf Werken von Sostratos (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 23,2.6; 24,1-3); auch die Buchstaben der Signaturen des Sostratos sind noch etwas unregelmäßig in der Größe, stehen aber in ihrer Zierlichkeit den Signaturen des Dioskurideskreises nahe (vgl. hier Nr. 16 u. 156). Andererseits ist die Signatur des Apollonides später anzusetzen als etwa Signaturen des Apollonios I und Nikias, deren Hasten spitz auslaufen (Vollenweider, AK. 1980, 146 ff. bes. 151; s. hierzu Nr. 141). Spitz auslaufende Hasten zeigt auch noch die Signatur des Protarchos, der wohl im 2. Jh. v. Chr. arbeitete (vergleichbar ist nur die vertieft geschnittene Signatur: Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 13,1). Vollenweider, Steinschneidekunst 23 ff. setzt den Protarchos in den Beginn des 1. Jh.s v. Chr. Furtwängler, AG. III 447 betonte den hellenistischen Charakter der Inschrift, die wohl in das 2. Jh. v. Chr. gehöre; ihm folgt Beazley, Lewes House Nr. 128 Taf. 8; Richter, EG. I Nr. 592: »Hellenistic workmanship«; Zazoff, HdArch. 207 Anm. 88 Taf. 54,5: »hellenistisch«. Der Charakter der Apollonides-Signatur unterscheidet sich von solchen des Dioskuridenkreises ebenso wie von Fälschungen der Stoschzeit (vgl. hier Nr. 3), die sich an jenen orientierten. Er hat ganz die »sorglose Sicherheit« (Furtwängler, Künstlerinschriften 159) echter späthellenistischer Signaturen.
Nach dem oben Gesagten ist es wahrscheinlich, daß Apollonides im späteren 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr. arbeitete. Das erhaltene Fragment ist von ausgezeichneter Qualität. Es besteht daher kein Anlaß, daran zu zweifeln, daß wir hier den Rest eines Werkes des von Plinius genannten Künstlers vor uns haben, zumal die Datierung mit der Angabe des Plinius nicht in Widerspruch steht. Er setzt den Apollonides sicher nach Pyrgoteles an und, wenn man die weitere Reihenfolge für chronologisch halten darf, vor Dioskurides.
Moderne Gemmen mit der Signatur ›Apollonidou‹ wurden nach dieser durch Stosch publizierten Gemme bzw. der Angabe des Plinius gefälscht. Brunn (603 f.) nennt eine vollständige liegende Kuh in Den Haag (de Jonge Notice 157 n. 12) aus der Slg. Hemsterhuis, deren Echtheit schon von Visconti (Opere varie II 330 n. 556) bezweifelt wurde (Maaskant-Kleibrink 36 Abb. 24); ferner eine weidende Kuh mit der gleichen Signatur (Raspe-Tassie 13 127, Cades IV O 68, Cades, Incisori 1,28); in diesem Falle

hält Furtwängler die Gemme für antik, nur die Signatur für gefälscht. Ein Kameo mit Oedipus und Antigone und der Inschrift Apollonides wurde nach Köhler (55 vgl. Brunn 604) von Tettelbach in Dresden nach einem Entwurf Casanovas geschnitten. Einen ihm im Abdruck bekannten Stein in Istanbuler Privatbesitz mit Polyphem, der das Schiff des Odysseus mit Felsblöcken bewirft, schreibt Furtwängler dem Fälscher der Poniatowskischen signierten Steine zu. »Apollonides« (lat. geschrieben) als Besitzerinschrift: London Nr. 1576 Taf. 21; Richter, EG. II 130.

2./1. Jh. v. Chr.

APOLLONIOS II

143

Bild 2,48 x 2,33, konvex. Form 15, Ober- und Unterkante breit (0,18-0,2), abgeschrägt. 2,54 x 2,43 x 0,75.

In der Mitte verdickte, breite Grundlinie, Gelände andeutend. Neben einem Pfeiler mit Basis- und Deckplatte steht Artemis, den rechten Fuß locker zurücksetzend. Sie kreuzt die Hände über dem Pfeiler und hält so die Enden zweier schräg abwärts gerichteter Fackeln, mit denen sie das Feuer auf einem Altar aus Feldsteinen entzündet (vgl. Simon, a. O.). Eine Flamme züngelt nach oben (daß es zwei Fackeln, nicht eine, sind, läßt sich hier und an anderen Abdrücken am unterschiedlichen Sitz der Umschnürungen erkennen. Die linke Hand ist schlecht aus der Form gekommen). Die Göttin trägt einen bis über die Knie hochgegürteten Peplos, der auf der sichtbaren Schulter mit einer runden Fibel geschlossen ist. Die Enden von Köcher und Bogen werden über der Schulter sichtbar. Die Haare sind auf dem Hinterkopf zusammengebunden, enden in einem kurzen Pferdeschwanz. Die Zehen freilassende Jagdstiefel (hier teilweise undeutlich) bedecken die Füße. Hinter Artemis türmt sich felsiges Gelände bis in Höhe ihrer Taille.

Zwischen Pfeiler und Fackeln, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, AR: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ in sehr feinen, kleinen, ca. 0,04 hohen Buchstaben mit Rundperlkügelchen an den Hastenenden.

Original: Amethyst, Neapel.

Vorbesitzer: Orazio Tigrini (Horatius Tigurus), von Fulvius Ursinus um 100 Goldstücke »dalla sorella d'Horatio de Marij« erworben (de Nolhac, vgl. Spon), vgl. hier Nr. 145.

Publ: L. Demontjosieu (Ludovicus Demontosius), Gallus Romae hospes (1585), Wiederabdruck bei: Gronovius, Thesaurus IX unter dem Titel ›Ludovici Demontosii De sculptura, caelatura, gemmarum scalptura et pictura antiquorum commentarius lib. II‹ Sp. 790 f.« vidimus amethystum unciali magnitudine, Apollonidis manu scalptam: in ea effigiem Dianae, opus adeo partibus absolutum, ut nihil supra. Artificis nomen adscriptum est tam exilibus literis, ut fere visum effugiant. Est ea Gemma Horatii Tiguri, insignis et ingenio et animi candore viri.« Im Anschluß an die zuvor genannte Pliniusstelle 37,8 (vgl. hier Nr. 142). Die falsche Lesung des Namens wurde offenbar durch den dort genannten Apollonides beeinflußt. Spon, Miscellanea (1685) 122 (hier Abb. 22), erwähnt, daß die in einen Goldring gefaßte Gemme von Fulvius Ursinus um 100 Goldstücke erworben wurde. Er gibt die Inschrift richtig wieder, vermutet aber, sie könne für Apollonidou verschrieben sein. Stosch Taf. 12 (Slg. Farnese, Parma) = Reinach Taf. 132, hier Abb. 23. Stosch notiert, daß er das Original in Parma studiert habe und nicht die Rede davon sein könne, daß **ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ** für **ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ** verschrieben sei, wie Demontjosieu und Spon vermuteten. Natter, Traité Taf. 32, hier Abb. 24. Winckelmann cl. 2,294 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9745). Lippert[1] II 1,70; [2] II 210. Bracci I 136/7 f. Taf. 26. Raspe–Tassie Nr. 2144. Visconti II 179. Cades I F 19; Cades, Incisori 1,25. Gerhard III 164. Clarac, Manuel III 46. Köhler III 210. CIG IV 7160. Brunn 472 f. King, Antique Gems II 51 Taf. 18,2. M. de Nolhac, Mél. de Rome 1884, 155 Nr. 34 (Katalog der Slg. Orsini). Furtwängler, Künstlerinschriften 242 f. Furtwängler, AG. Taf. 49,8; III 163; vgl. II 285 f. zu I Taf. 63,36. Lippold Taf. 36,3. Vollenweider, Steinschneidekunst 43 Anm. 36,63 Anm. 83 Taf. 37,1.3. Stazio in EAA I 488 s. v. Apollonios. Richter, EG. II Nr. 639. Zazoff, SF. 27 Anm. 81. Zazoff, HdArch. 206 Anm. 82 Taf. 53,8. Simon in: LIMC II s. v. Artemis/Diana Nr. 239 = Artemis Nr. 423 (irrtümlich »drei« statt zwei Fackeln als meine Ansicht referiert).

Die frühe Erwähnung bewahrte den Stein davor, von Köhler für falsch erklärt zu werden. Allerdings schreibt Köhler, an den Enden der Buchstaben befänden sich keine Kügelchen, welche er nämlich für das Zeichen moderner Fälschungen hielt – eine Hypothese, die die Basis für einen Großteil seiner Verdikte bildet. Furtwängler, Künstlerinschriften, gibt eine genaue Beschreibung der Inschrift nebst einem Faksimile und widerlegt Köhler: »Die Kugeln sind sogar an jedem Ende jeder Hasta deutlich ausgeprägt. Das Omega entbehrt der kleinen Querstriche und hat statt dessen nur zwei kleine Kugeln an den Enden der nach unten offenen Bogenlinie. Das nicht kursive

Omega neben rundem Sigma fanden wir schon bei Solon (Berliner Paste) und Mykon und werden ihm noch bei Sostratos begegnen.« Natter rühmt die Meisterschaft, mit der das Bild in die konvexe Steinoberfläche geschnitten ist. Das Beiwerk zu seiten der Göttin scheine allein der Steigerung der Schönheit und der Vollendung der Hauptfigur zu dienen, sei aber auch technisch notwendig: Der Fels hinter Artemis gebe sowohl Abdrücken, die man machen wolle, die nötige Stütze, als er den Werkzeugen des Gemmenschneiders den Zugang zu Beinen und Füßen erleichtere. Der Pfeiler links oder etwas dergleichen sei bei einem Schnitt dieser Tiefe notwendig, um die Kontur zu mildern, sc. den Übergang von der Figur zur Bildfläche. Eine andere Eigenschaft des Tiefschnitts hebt Furtwängler hervor: die Felsen mußten nur flach eingeschnitten werden, wirken dennoch so, als sprängen sie vor die Figur vor. Mit Köhler und Brunn hält Furtwängler das Bild für die Wiedergabe einer Statue von praxitelischem Charakter, nicht jedoch der von Köhler vorgeschlagenen Artemis von Antikyra (vgl. Lippold, Handbuch 235 Anm. 11). Auch Richter hält es für wahrscheinlich, daß es sich um die Kopie einer praxitelischen Statue handelt. Dies wäre m. E. nur bei Annahme einer Umbildung möglich. In der vorliegenden Form ist die das Feuer auf einem Feldsteinaltar entzündende Artemis für die Seitenansicht konzipiert.

Wegen der sehr ähnlichen Signatur halte ich mit Vollenweider und Richter das Karneolfragment Babelon, Chapelle Nr. 159 Taf. 9 (Richter, EG. II Nr. 640) für ein Werk der gleichen Hand. Furtwängler datierte den Meister der Artemis aufgrund des Inschriftcharakters in die Zeit des Dioskurides und trennte ihn von dem Meister des Porträts auf einem Granat in Goldring aus Kertsch, jetzt in Baltimore (Richter, EG. I Nr. 677; Vollenweider, AK. 1980, 151 ff. Taf. 40,3; Zazoff, HdArch. Taf. 54,1; vgl. oben zu Nr. 141 u. 142), den er nach dem Stil des Porträts und der Inschrift als hellenistisch bestimmte. Das zweite Porträt dieses Apollonios, das sich als Antiochos III. von Syrien bestimmen ließ, war Furtwängler noch nicht bekannt (Richter, EG. I Nr. 678; Vollenweider, a. O. Taf. 40,2 mit Begründung der schon früher vorgeschlagenen Benennung; Zazoff, HdArch. Taf. 54,2). Vollenweider rechnet den Meister der Artemisgemme zu den Gemmenschneidern der Zeit zwischen ca. 45-10 v. Chr. Richter führt für den Meister der hellenistischen Porträts die Bezeichnung Apollonios I, für den Meister der Artemis Apollonios II ein; als ein Werk des letzteren führt sie das Karneolfragment der Slg. Pauvert de Chapelle an; demselben Apollonios II oder einem dritten Meister schreibt sie einen Granat in New York mit einem Porträt des sog. Maecenas zu (EG II Nr. 641). Der Charakter der Inschrift und die Gewandanlage sprechen jedoch gegen den antiken Ursprung des Gemmenbildes. Zazoff hält Apollonios I und II für identisch. Er setzt seinen Apollonios in nicht näher bestimmte hellenistische Zeit und führt als Werke seiner Hand die beiden Porträts und die Artemis an. Die Artemis vergleicht er mit der Athena und der Muse des Onesas (HdArch. Taf. 53,5.6) und einer Glasgemme in Berlin, die er diesem zuweist (HdArch. Taf. 47,1). Eine Datierung der Artemis in das ausgehende 3. Jh. v. Chr. ist jedoch m. E. nicht möglich. Die zierliche Signatur mit den Rundperlenden unterscheidet sich grundsätzlich von der lockeren hellenistischen Schreibweise mit spitzen Hastenenden bei Apollonios I. Dies hatten schon Furtwänglers Analyse der Inschriften (AG. III 163 f.) und Vollenweiders Neupublikation der Porträts des Apollonios I gezeigt. Eine Signatur wie die des Apollonios II mit ihren sehr kleinen, fast exakt gleich hohen Buchstaben mit betonten Rundperlenden ist nicht vor der Mitte des 1. Jh.s v. Chr. belegbar. Zu den frühesten vergleichbaren Signaturen gehören solche des Sostratos (hier Nr. 16; Richter, EG. II Nr. 701); bei ihnen findet sich auch die gleiche Form des stark gebogenen Omega mit Rundperlpunkten an den Hastenenden (vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 243 u. 265). Die frühere, breite Form des Omega (vgl. hier Nr. 142) begegnet noch bei der Medusa des Solon (hier Nr. 153), und zwar dort mit kleinen Flachperlstrichen an den Hastenenden. Die hier vorliegende Form des Omega und des Pi mit einer etwas kürzeren zweiten Haste ist in der Signatur des Tryphon belegt (Richter, EG. II Nr. 706); das Pi auch bei Rufus (Richter, EG. II Nr. 689) und Quintus (Richter, EG. II Nr. 686). Die Lambda, bei denen zwischen den Rundperlpunkten nur Platz für ganz kurze Schräghasten bleibt, lassen sich mit jenen der Signaturen des Agathangelos (AGD. II Nr. 418) und Pamphilos (Richter, EG. II Nr. 686) vergleichen. Im Gesamtcharakter ist die Signatur jenen des Dioskurides ähnlich (vgl. hierzu Nr. 145). Als vergleichbare Tiefschnitte mit Einbeziehung landschaftlicher Elemente und ähnlichem Stimmungsgehalt sind der schon erwähnte Amethyst des Pamphilos und der Achill des Dioskurides (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 63,1.3.4) zu nennen. Die flach geschnittenen, schlanken, hochgegürteten Frauengestalten des Onesas sind m. E. mit den gemäß dem klassizistischen Zeitstil an spätklassischen Vorbildern orientierten Proportionen der Artemis nicht vergleichbar.

Moderne Kopien: Sard, Fürst Corsini, Lippert[1] I

1,68 (Bogen statt Fackeln). M. E. auch Leningrad, Neverov, Intaglios Nr. 110 (ohne Inschrift). Eine Kopie in Amethyst von Lorenzo Masini: Winckelmann cl. 2,295 (Abdruck in Bonn. Inschrift von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen **ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ** ohne Rundperlenden. Bleibt in der Qualität weit hinter dem Original zurück).

Mitte bis 3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

ASPASIOS

144

Bild, Fragment: 2,05 x 1,70, leicht konvex. Form 10, beide Kanten breit abgeschrägt 2,35 x 1,96 x 0,68.

Fragment einer Büste des Serapis in Dreiviertelansicht. Die mit einem Chiton bekleidete Büste umfaßt Brust und Armansatz. Vom Kopf sind nur der untere Teil des aus eingerollten teilweise in sich gedrehten Einzellocken bestehenden Bartes und zwei auf der Schulteroberkante aufliegende Lockenenden des Haupthaares erhalten. Unten, AR: ΑϹΠΑϹΙΟΥ in kleinen (Höhe des Π 0,04), feinen Buchstaben mit Rundperlkügelchen an den Enden, die gedachte Grundlinie der letzten drei Buchstaben minimal höher als der Anfang.

Original: Roter Jaspis, Florenz.

Publ: Stosch Taf. 14 (Bruchkante angegeben, in hellerem Ton als Zeus mit Eichenkranz ergänzt) = Reinach Taf. 133, hier Abb. 25. Gori, Museum Florentinum II 3,1 = Reinach Taf. 48. Lippert² III 1, 368. Bracci I 146/7 Taf. 28. Raspe-Tassie Nr. 848 Taf. 17. Cades I A 22. Köhler III 180. CIG. IV 7164. Brunn 476. Furtwängler, Künstlerinschriften 250. Vollenweider, Steinschneidekunst 31 Anm. 27 Taf. 21,4. Richter, EG. II Nr. 644. W. Hornbostel, Sarapis (1973) 168 f. Taf. 50, 98. Zazoff, SF. 27 Anm. 81. Zazoff, HdArch. 322 Anm. 104 Taf. 96,2.

Das Fragment galt als Jupiterbüste bis Brunn feststellte, daß wegen der Bekleidung sicher nicht dieser, sondern wohl Serapis dargestellt sei. Vollenweider macht darauf aufmerksam, daß auch Zeus-Ammon in Frage komme; doch spricht die Form des Bartes für Serapis. Die Bartlocken treffen über der Halsgrube aufeinander, vermutlich war also hier die Mitte des Bartes; der Kopf war also ähnlich jenem der Bacchusherme (s. u. Nr. 2) wie die Büste in Dreiviertelansicht wiedergegeben, nicht im Profil wie die Parthenos (s. u. Nr. 1) und der rekonstruierte Stich bei Stosch.

Wir kennen vier antike Gemmen mit der Signatur »Aspasiou«:

1. Büste der Athena Parthenos. Rom Thermenmuseum; bis 1918 Wien, Kunsthistorisches Museum. Vollenweider, Steinschneidekunst 31 Taf. 22,3.4. Richter, EG. II Nr. 642. Zazoff HdArch. 322 Taf. 96,1. M. Guarducci, Epigrafia Greca III 522 f. Abb. 213 a, b.
2. Herme des Bacchus. London Brit. Mus. Vollenweider, Steinschneidekunst 31 Taf. 22,1.2. Richter, EG. II Nr. 643. Zazoff, HdArch. 322 Taf. 96,3.
3. Büste des Serapis, hier Nr. 144.

Alle drei Gemmen bestehen aus einem roten Jaspis von seltener dunkler Farbe. Ihre Signaturen sind sehr ähnlich, wie Furtwängler, Künstlerinschriften 247 ff. gezeigt hat; die Buchstaben sind sehr klein, die Hasten verhältnismäßig dick, so daß beim Alpha kein Platz für einen Querstrich oder einen Punkt blieb, die Hasten haben Rundperlenden, die Sigma sind rund.

4. Porträt eines bärtigen Mannes. Karneol, New York Inv. 50.43. Richter, Gems Nr. 493. Vollenweider, Steinschneidekunst 30 f. Taf. 21,1-3 u. 6 Richter, EG. II Nr. 645. Zazoff, HdArch. 323 Taf. 96,6. Die Buchstaben der Signatur sind etwas größer als bei Nr. 1-3, haben ebenfalls Rundperlenden, die Alpha haben Querstriche, die Sigma sind vierstrichig, wobei die Schräghasten zu fehlen scheinen, lediglich ihr Treffpunkt durch einen Rundperlpunkt markiert ist.

Furtwängler wies nach, daß die ihm bekannten Nr. 1-3 von einer Hand stammen. Richter, die Nr. 4 erstmals publizierte, datierte den Karneol aufgrund der Wiedergabe von Bart und Locken und der Ähnlichkeit mit Commodus in das 2. Jh. n. Chr.; sie schied diesen Aspasios II von dem Meister der Jaspisgemmen, Aspasios I, den sie in augusteische Zeit setzte (ebenso Guarducci, a. O.). Vollenweider rechnet Aspasios unter die Gemmenschneider der Mitte des 1. Jh.s v. Chr. und hält Nr. 4 für das früheste, ca. 60-50 v. Chr. entstandene Werk des gleichen Aspasios, der Nr. 1-3 signierte (besonders 32 Anm. 34). Hornbostel stimmt Vollenweiders Datierung für Nr. 3 zu. Zazoff setzt Aspasios I in hadrianische Zeit, folgt Richter in der Datierung von Aspasios II. Eine genaue zeitliche und stilistische Einordnung der mit »Aspasios« signierten Werke kann nicht an dieser Stelle, anhand der vorliegenden Glaspaste des Florentiner Fragmentes erfolgen. Einstweilen scheinen mir die von Zazoff angeführten Gründe eine Datierung von Nr. 1-3 in das 2. Jh. n. Chr. nicht zwingend zu beweisen: Roter Jaspis ist zwar im 2. Jh. n. Chr. besonders beliebt, wird aber in dem hier interessierenden Zeitraum mindestens seit der Wende des 2. zum 1. Jh. v. Chr. verwendet (vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 32,1; 71,7 Porträt des Pompeius

Magnus; Henkel Nr. 172, 173, 189, 1440, 1460, 1482, 1483, 1524 alle frühe Kaiserzeit; Furtwängler, AG. III 389: »Den schönen gleichmäßig roten Jaspis finden wir dann erst in augusteischer Zeit als ein häufigeres Gemmenmaterial, das von da an sich steigender Beliebtheit erfreut.«). Die besonders schöne, dunkle Sorte, die Aspasios verwendet, unterscheidet sich nach Furtwängler, Künstlerinschriften 247, von jeglicher Durchschnittsqualität. Kopien nach klassisch-griechischen Werken kennen wir durchaus von Gemmenschneidern der Mitte und 2. Hälfte des 1. Jh.s v. Chr. (vgl. hier Nr. 145, 148, das Demosthenesporträt des Dioskurides, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 57,1-3; die Athena Lemnia und der Kodros des Heios, s. o. Anm. 131); die Beispiele ließen sich durch unsignierte Gemmen vermehren (z. B. die Kopie des Parthenos-Kopfes hier Nr. 300). All diese Werke streben im Unterschied zu späthellenistischen Nachbildungen, wie Horster, Statuen auf Gemmen 37f. Taf. VIII 2, die motiv- und stilgetreue Nachahmung des Vorbildes an; aus Kopien nach klassischen Gemälden, spricht grundsätzlich die gleiche Tendenz, vgl. z. B. die Kopien nach der Victoria des Nikomachos, vgl. hier Nr. 337. Großflächige, weiche, aber nur wenig eingetiefte Wangen geben Aulos, Solon und Kleon in ganz ähnlicher Weise als Merkmale klassischer Vorbilder wieder (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 32,7; 51,2; AGWien II Taf. 78 unten; vgl. auch Vollenweider Taf. 51,3 u. 52,1; Taf. 51,1 = AGD. II Nr. 464 Taf. 82 = Zazoff, HdArch. 341 Taf. 109,4 unter 2. Jh. n. Chr.). Daß die Aspasiosgemme an Detailtreue nur mit der hadrianischen Varvakionstatuette vergleichbar sei, ergibt keinen unmittelbaren Anhaltspunkt für die Datierung der Gemme. Der Stilvergleich mit dem Hadrianporträt Zazoff, HdArch. Taf. 98,10 ist nicht überzeugend. Vielmehr scheinen mir Profil, Büstenform, Schnitt-Technik und Feinheit der Helmbuschhaare an der Aspasiosgemme vergleichbar mit der augusteischen, dem Kleon zugeschriebenen Roma in Wien, AGWien II Nr. 1071. Was Nr. 4 angeht, so erscheint mir (wie schon Gymnasium 6, 1967, 564) Vollenweiders Stilbestimmung einleuchtender als die auf einer äußerlichen Ähnlichkeit des Dargestellten mit Commodus und dem nicht wirklich durchgeführten Vergleich mit antoninischer Porträtplastik beruhende Einordnung Richters. Auch faktisch hat der kurze, stellenweise schüttere Krausbart nichts mit antoninischen Bärten zu tun; es handelt sich, wie Vollenweider richtig sah, um einen Nichtrömer (für hypothetisch halte ich die Benennung und die Verbindung des Aspasios mit Marc Anton). Der Wechsel von vierstrichigem zu rundem Sigma ist bei Signaturen des Solon belegt (vgl. hier zu Nr. 153); verschiedene Buchstabenformen finden sich bei Hyllos und Heios (Vollenweider, Steinschneidekunst 69f. AGWien I zu Nr. 205). Beispiele für große Büsten mit Oberarmstück im 1. Jh. v. Chr.: Hirmer, RM. Taf. 13,47 V (ca. 90/80 v. Chr.). Crawford Nr. 372/1 Taf. 48 (81 v. Chr.), Nr. 391/2 Taf. 49 (75 v. Chr., Büste fast in Vorderansicht), Nr. 475/1 a Taf. 56, vgl. Hirmer, RM. Taf. 22,87 V (45 v. Chr., Büste in Dreiviertelvorderansicht), Nr. 491/1 a (43 v. Chr.), Nr. 494/38 u. 40 Taf. 60 (42 v. Chr.); BMC Lycaonia etc. 152 Nr. 48 Taf. 27,2 (Pompeiopolis ca. 66 v. Chr.); hier Nr. 301.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

DIOSKURIDES

145

Grün, durchsichtig. Bild 1,60 x 1,20, ganz leicht konvex. Form 6, Oberkante wenig abgeschrägt.
1,60 x 1,25 x 0,37.

Basisplatte. Darauf Hermes in Vorderansicht. Er trägt Petasos und Chlamys, hält den Caduceus in der angehobenen Rechten (AR: Linken). Kopie einer Hermesstatue aus der Mitte des 5. Jh., des sog. Phokion (Helbig[4] I Nr. 502).

Rechts von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen: (AR): [ΔΙΟ]CΚΟ[Υ]ΡΙΔΟΥ. Unvollkommener Abdruck: Der Petasos fehlt mit Ausnahme des unteren Randes, ebenso der Oberteil des Kerykeions. Die Signatur ist nur schwach und unvollkommen abgedrückt.

Original: Karneol, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Vorbesitzer, Orazio Tigrini (Horatius Tigurus, Horatio de Marij), Fulvio Orsini, Stosch, Lord Holderness, Herzog von Leeds, Marlborough, Bromilow, Sir Thomas D. Gibbson Carmichael, S. H. Shannon (vgl. Reinach und Vollenweider).

Publ: L. Demontjosieu (Ludovicus Demontosius), Gallus Romae hospes 17 (1585), wiederholt bei Gronovius, Thesaurus graecarum antiquitatum IX 792, »Vidi etiam Mercurium eiusdem Dioscoridis manu exscalptum ex Sarda gemma, cui artificis nomen adscriptum est. Eius mihi copiam fecit idem qui et Dianae illius Apollonidis.« (Vgl. hier Nr. 143.) Als Besitzer der Diana wurde Horatius Tigurus genannt, vermutlich identisch mit Horatio de Marij, von dessen Schwester Fulvius Ursinus beide Gemmen kaufte. Er war also zur Zeit von Demontjosieu auch Besitzer des Mercur, obgleich dieser nur schreibt, daß Horatius ihm einen Abdruck der Gemme anfertigte.

Spon, Miscellanea (1685) 122 (hier Abb. 22) unter »Gemmae olim apud Fulv. Ursin«. Inventar der Slg. Orsini: M. de Nolhac, Mélanges d'archéologie et d'histoire 4, fasc. 3-4, 1884, 155 Nr. 35 (um 10 Goldstücke, zusammen mit Nr. 34, der Artemis des Apollonios à 100 Goldstücke von der Schwester des Horatio de Marij erworben. Der Unterschied im Preis erklärt sich wohl aus der höheren Bewertung des Amethysts). Stosch Taf. 28 (Besitz v. Stoschs) = Reinach Taf. 134, hier Abb. 26. Winckelmann cl. 2 Nr. 378 (Pâte de verre, dont l'original est dans le Cabinet de Mylord Holdernesse). Lippert[1] I 1,138; [2] I 330. Bracci II 58/9f. Taf. 65. Raspe–Tassie 2324. Visconti, Opere varie II 183. Cades I L 25, Cades Incisori 2,54. Gerhard IV 268. Millin, Mythologische Gallerie[2] (Berlin 1836) Taf. 51,206. Clarac, Manuel III 93. Köhler III 115. CIG IV 7180. Brunn II 480f. Janssen, Inscriptions 28. Story–Maskelyne Nr. 167. King, Antique Gems II 53 Taf. 21,1. Furtwängler, Künstlerinschriften 211ff. Taf. 26,22 (nach Cades). Furtwängler, AG. I Taf. 51,21, Abdruck der Stoschischen Glaspaste, vgl. Text zu Taf. 49,10 (Kopie, von Pichler?, im British Museum, s. u.). Burlington Fine Arts Club Exhibition (1904) M 138 (Besitz von Sir Thomas D. Gibson Carmichael). Richter, Latomus 46, 1960, 677. Vollenweider, Steinschneidekunst 63 Taf. 66,1.2 (1937 durch Schenkung von C. H. Shannon in das Fitzwilliam Museum gelangt). Richter, EG. II Nr. 667. Helbig, Führer[4] I Nr. 502 (W. Fuchs). G. Horster, Statuen auf Gemmen (1970) 57ff. Taf. 11,1.2. Zazoff, SF. 27 Anm. 81. Zazoff, HdArch. 317 Anm. 68 Taf. 92,1.

Moderne Kopien: Karneol, British Museum, Dalton Nr. 615. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 97,1.3. Horster 60 Taf. 11,3; mit Inschrift ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ (18. Jh.). Verschollen, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 97,4 mit Signatur ›Pichler‹, s. o. zu Nr. 3.

Köhler bestritt die Identität des Karneol der Slg. Orsini mit dem der Slg. Stosch mit der Begründung, da der Stein nicht mit der Artemis des Apollonios nach Neapel gekommen sei, müsse er verloren gegangen sein. Brunn wies auf die mangelnde Logik dieser Behauptung hin. Furtwängler zeigte, daß der Stein nach dem Stil der Darstellung und des Bildes antik ist, folglich mit dem Karneol der Slg. Orsini identisch sein muß, wofür auch spricht, daß er stark überpoliert ist (Story–Maskelyne ›repolished nearly to its ruin‹; vgl. Horster 58 Anm. 6), was zwar im 16. aber nicht mehr im 18. Jh. üblich war. Dalton nimmt die Zweifel an der Identität noch einmal auf und bemerkt, wenn die Inschrift des Originales von Spon mit ΔΙΟCΚΩΡΙΔΟV richtig wiedergegeben sei, müsse dieses als verloren gelten. Da jedoch Dioskurides nie in dieser Weise signiert, ist evident, daß Spon irrtümlich OY als Ω gelesen hat. Eine Neupulikation des Originales ist von M. Henig im Katalog des Fitzwilliam Museum zu erwarten. Alle photographischen Abbildungen sind bisher von Abdrücken, meist von Cades, bei Furtwängler, AG. Taf. 51,21 von der Glaspaste Stosch genommen.

Ende 1. Jh. v. Chr. (Vollenweider).

Signierte Werke des Dioskurides:
Kameen:
1. Arabischer, Sardonyx, Berlin (West), Herakles und Kerberos. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 61,3.4 (= V.). Richter, EG. II Nr. 665 (= R.). Divus Augustus 31 Taf. 8,47. Zazoff, HdArch. 316 Taf. 91,4 (= Z.).
2. Verschollen, Fragment. Symplegma, Herakles und Omphale? V. Taf. 68,7. R. Nr. 670.
Intagli:
3. Amethyst, Privatslg. Büste des Demosthenes. V. Taf. 57,1-3.5. R. Nr. 672. Z. Taf. 91,6.
4. Karneol, Duke of Devonshire, Chatsworth. Diomedes. V. Taf. 62. R. Nr. 664. Z. Taf. 91,7.
5. Karneol, Neapel, Mus. Naz., Achill. V. Taf. 63,1.3.4. R. Nr. 666. Z. Taf. 92,2.
6. Karneol, Boston, Mus. of Fine Arts. Fragment, Bellerophon. V. Taf. 68,6. R. Nr. 669. Z. Taf. 91,8. Die Signatur etwas größer und unregelmäßiger als sonst, wohl ein frühes Werk.
7. Karneol, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Hermes in Vorderansicht, hier Nr. 145.
8. Karneol, London, British Museum, Hermes im Profil. V. Taf. 66,3.4. R. Nr. 668. Z. Taf. 91,9.
9. Karneol, Florenz, Mus. Arch., Büste der Io. V. Taf. 67,1.4; Taf. 93,3. R: Nr. 671. Z. Taf. 91,5.
Nur in nachantiken Kopien überliefert:
10. Büste Caesars. V. 57ff. Anm. 57 Taf. 98,1-6. Divus Augustus 32 Anm. 207.
11. Büste Ciceros, hier Nr. 859.
12. Porträtbüste eines jungen Mannes in Chlamys, nach dem Typus ein hellenistischer Herrscher, doch ohne Binde, sog. Augustus (V. 63 Anm. 83). Es existieren drei Wiederholungen, offenbar des gleichen Originals, alle aus dem 18. Jh.; vgl. o. 41 Anm. 131.
a) Amethyst, London, British Museum aus Slg. Strozzi. Stosch Taf. 26 »Augustus«. Maaskant–Kleibrink, Den Haag 31 Abb. 22. V. Taf. 98,8. Zazoff, SF. 29 Anm. 88.
b) Granat, Den Haag aus Slg. Massimi und Thoms, jetzt zerbrochen. Stosch Taf. 25 »Caesar«. Maaskant–Kleibrink, Den Haag 29f. Abb. 20a. b, 21. Zazoff, SF. 29 Anm. 88.

c) Karneol, London, British Museum aus Slg. Blacas. V. Taf. 98,10.

War das Original der Amethyst mit dem angeblichen Porträt des Pompeius Magnus in der Slg. Orsini? (de Nolhac, Mel. d'arch. et d'histoire 1884, 163 Nr. 209; s. u. zu Nr. 859). Das Original mag ein Frühwerk des Dioskurides gewesen sein, das vor seiner Übersiedelung nach Rom entstand. H. Jucker, SchwMbll. 12, 1962, 82, vermutete, daß Dioskurides in Kilikien noch bis 63 v. Chr. im Dienste des letzten Seleukiden, Philippos II. Philorhomaios stand. Vgl. Divus Augustus 32 f. Anm. 207.

Zumindest zweifelhaft erscheinen mir die Signaturen von:

13. Glaspaste, Slg. Pappalardo, Catania, Richter Nr. 673 (insgesamt grober Ductus).

14. Bergkristall, Providence, Rhode Island School of Design. T. Hackens, Classical Jewellery Nr. 80 (ungewöhnliche Form des K: die Querhasten sind als liegendes, die senkrechte Haste durchschneidendes V gebildet. Die O sind in den übrigen Signaturen des Dioskurides etwas kleiner als die anderen Buchstaben, hier sogar größer. Die Aufteilung des Namens auf zwei Zeilen findet sich bei keiner gesicherten Signatur).

Die schon früher von Köhler, Brunn, Furtwängler, Vollenweider als nachantik erwiesenen Dioskurides-Signaturen führe ich nicht mehr auf.

Eine Liste der Werke des Dioskurides gibt auch Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea 39 f. Anm. 100, 101. Kähler und Richter nehmen Nr. 10 aus, während bei Vollenweider Nr. 11 fehlt. Zazoff, HdArch. 316 f. nennt nur die erhaltenen Werke, ohne Nr. 2.

EPITYNCHANOS s. Nr. 4

EUODOS

146

Bild 4,60 x 3,07, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 4,90 x 3,45 x 1,09.

Eine Gemme von ungewöhnlicher Größe. Porträtbüste der Iulia Titi (ca. 63 bis ca. Ende 89 n. Chr.). Auffallendstes Merkmal des jungen großflächigen, weich gerundeten Gesichtes ist das große Auge, dessen Iris als Kreissegment abgeteilt ist. Dem Oberlid annähernd parallel verläuft die mit feinen Härchen gezeichnete Braue. Unter dem Lockenaufbau wölbt sich die charakteristische runde Stirn, zur Nase hin zurückspringend. Die Nase ist verhältnismäßig klein, ganz leicht gebogen. Unter vollen, leicht geöffneten Lippen ein kleines rundes Kinn, dessen untere Kontur schräg und füllig zum Hals hin verläuft. Am Hals sind zwei Venusringe angegeben. Das hohe Lockentoupet über der Stirn besteht aus lauter kleinen Ringellöckchen mit im Abdruck vertiefter Mitte (d. h. am Original ist jedes Löckchen als stark gebogene Sichelform eingetieft, die punktförmige Mitte erhaben stehen gelassen). Hinter dem Lockenaufbau sitzt ein mit einer Spiralranke geschmücktes Diadem. Die Haare des Hinterkopfes sind in lauter kleine Zöpfchen, an deren Ansatz sich kleine widerspenstige Löckchen kringeln, geflochten, am Hinterkopf gebündelt und zu einem großen Nest gesteckt. Ein Ohrring, bestehend aus einem Reif und zwei untereinander angeordneten runden Perlen schmückt das Ohr. Um den Hals liegt eine Kette aus länglichen Perlen mit schmalen, scheibenförmigen Zwischengliedern. Die Büste ist bekleidet mit einer Tunica, darüber ist der geflochtene Träger des von verschiedenen kaiserlichen Damen getragenen Kultgewandes sichtbar. Ein Mantel aus dünnem Stoff liegt um die Schultern. Unterhalb des Knotens, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen AR: ЄΥΟΔΟϹЄΠ̣Ο̣Ι̣Є̣Ι̣. Mit Rundperlenden. Von den letzten fünf Buchstaben sind durch Politur der Glaspaste nur die Oberteile zu sehen.

Original: Aquamarin, in karolingischer Fassung. Paris, Cabinet des Médailles.

Vorbesitzer: Karl der Große, St. Denis.

Publ. (Auswahl): Doublet, Histoire de l'Abbaye de St. Denys; à Paris (1625) in 4° L. I. ch. 46 p. 335 (mir nicht zugänglich, Zitat bei Köhler). Felibien, Histoire de l'abbaye de St. Denys 542 Taf. IV. Elisabeth Sophie Cheron († 1711), Pierres antiques gravées tirées des principaux Cabinets de la France Taf. 39 (vgl. Zazoff, in: Antikensammlungen im 18. Jh. 365 f. Abb. 11; Zazoff, FS. 46 Taf. 18,4) ohne die Inschrift. Stosch Taf. 33 = Reinach Taf. 134, hier Abb. 27. Lippert[1] I 2,349; [2] II 686. Bracci II 100/1 ff. (als Taf. 74) Taf. 73. Raspe–Tassie Nr. 11521. Millin, Etude des pierres gravées 67. Visconti, Opere varie II 307 Nr. 482 (Abdruck Chigi). Cades IV 434. Clarac, Manuel III 113. Köhler 212 ff., 363 f. CIG. IV 7190. Brunn 499. Furtwängler, Künstlerinschriften 241 f. Furtwängler, AG. I Taf. 48,8; III 358. Lippold Taf. 73,5. Les pierres gravées, guide du visiteur (1930) 33 Nr. 2089 Taf. 14. Vollenweider, Steinschneidekunst 79. Richter, EG. II Nr. 676. Daltrop–Hausmann–Wegner, Die Flavier (1966) 58, 117 Taf. 47 a u. b. B. de Montesquiou-Fezenac u. D. Gaborit-Chopin, Camées et intailles du trésor de Saint-Denis, Cahiers archéologiques 24, 1975, 141 f. Abb. 13.

Hausmann, RM. 82, 1975, 324 Anm. 50. Divus Augustus 43 Anm. 306 (zum Kultgewand). Zazoff, SF. 27 Anm. 81 (Stosch), 46 Anm. 147 (Cheron). Zazoff, HdArch. 321 Anm. 100 Taf. 95,4; 326.

Das Original dieser Glaspaste ist wohl die Gemme mit der längsten nachweisbaren Geschichte. Sie krönte ein Reliquiar in der Kapelle Karls des Großen (Doublet, Felibien, Köhler, Reinach u. a.), wurde von Karl dem Kahlen der Abtei St. Denis geschenkt. Während der Revolution wurde das Reliquiar zerstört, nur der Aquamarin mit seiner karolingischen Fassung blieb erhalten. Am 30. September 1791 kam er in das Cabinet des Médailles. Der Saphir an der höchsten Stelle der Fassung trägt das (nach Reinach byzantinische) Monogramm **AMΘX**, was darauf schließen läßt, daß das Porträt als Bild der Muttergottes galt. Doublet nennt das Porträt ›Kleopatra‹ oder, nach einigen, ›Iulia Titi‹, gibt die Inschrift mit **ENCΔOC EPOIE** wieder, was als Signatur des Gemmenschneiders erkannt wird.
Hausmann datiert die Gemme in die letzten Lebensjahre der Iulia Titi oder in die Zeit kurz nach ihrem Tode. Eine Neupublikation ist im Rahmen des Kataloges des Cabinet des Médailles von M. L. Vollenweider zu erwarten. Gemmenporträts der Iulia Titi: hier Nr. 592, 593.

Ca. 80-90/1 n. Chr.

GAIOS

147

Bild 2,26 x 1,65, stark konvex. Form 20, Unterkante abgeschrägt, 2,52 x 1,95 x 0,75.

Kopf eines Hundes mit geöffnetem Maul und zwischen den Zähnen heraushängender Zunge in Vorderansicht. Acht leicht sichelförmig gebogene Spitzen umgeben das Haupt. Auf dem Halsband, AR: **ΓΑΙΟϹ ЄΠΟΙЄΙ**, etwas höher beginnend als endend. Darunter ein Stück der Brust.
Die Buchstaben der Inschrift haben keine Rundperlpunkte an den Hastenenden (s. u.). Sie stehen zu Anfang sehr dicht, später lockerer gereiht, als der Gemmenschneider offenbar merkte, daß die Inschrift andernfalls zu asymmetrisch sitzen würde. Die Gemme ist eines jener tiefgeschnittenen Stücke, die man beim Betrachten gleichsam lebendig werden lassen kann: Der Kopf (genaugenommen, die tiefgeschnittenen Teile: Augenpartie und Schnauze) wendet sich hin und her, die Schnauze bewegt sich auf und ab. Ein spielerischer Effekt, der sicher für den antiken Betrachter von hohem Reiz war.

Original: Syrischer Granat, Boston, Museum of Fine Arts.

Vorbesitzer: Lord Bessborough (= Viscount Duncannon, vgl. Natter), Lord Chesterfield, Marlborough, E. P. Warren.

Publ: Natter, Traité Taf. 16, hier Abb. 28. Winckelmann zu cl. 2, 1240 Kopie in Bergkristall von L. Masini, mit Stich von Schweickart in der Luxusausgabe, erwähnt das Original im Besitz von Lord Besborough. Natter, Catalogue des pierres gravées ... de Mylord Comte de Bessborough (1761) pl. 16 no. 40. Worlidge Gems I Taf. 1. Lippert[2] III 1,505. Bracci I 244/5 ff. Taf. 45 hier Abb. 29. Marlborough Gems II (1791) 34. Raspe–Tassie XXXVI Nr. 3251. Clarac, Manuel III 67f. Köhler 157f., 326f. CIG IV 7170. Gerhard, AA. 1854, 433. Brunn 558f. Story–Maskelyne Nr. 270. Furtwängler, Künstlerinschriften 259. Furtwängler, AG. Taf. 50,4. Reinach 119 Taf. 115,34. Burlington Fine Arts Club Exhibition, 1904, no. O 11. Beazley, Lewes House Gems Nr. 114 Taf. 5,10. Richter, EG. II Nr. 655. Zazoff, SF. 76 Anm. 26 (Winckelmann), 125 Anm. 180 (Bracci). Zazoff, HdArch. 320 Anm. 94 Taf. 94,3.

Die den Kopf rahmenden gebogenen Spitzen werden seit Natter allgemein als Strahlen, der Kopf folglich als der des Siriushundes verstanden. Das leuchtend rote Material des Granats paßt zu dieser Interpretation, vgl. den Siriushund auf einem dunkelroten Karneol in Berlin (AGD. II Nr. 465 = hier Nr. 271). Da Strahlen jedoch gerade dargestellt zu werden pflegen, verdient Braccis Erklärung Beachtung, der hier unter Hinweis auf Varro, de re rustica 2, 9, 15, am Halsband befestigte Stacheln erkennt, die zum Schutz des Hirtenhundes gegen wilde Tiere dienten. Die Stelle lautet (Opere di Marco Terenzio Varrone a cura di A. Traglia, 1974, 780): »Ne vulnerentur a bestiis, imponuntur his collaria, quae vocantur melium, id est cingulum circum collum ex corio firmo cum clavulis capitatis, quae intra capita insuitur pellis mollis, ne noceat collo duritia ferri.« Statt melium ist vielleicht millum oder mellum zu lesen. Wenn hier ein solches Stachelhalsband gemeint ist, so schließt das die Deutung auf den Kopf des Siriushundes nicht aus; es mag sein, daß man ihn sich als einen solchen stachelbewehrten Hirtenhund vorstellte, so daß die Stacheln, sekundär als Strahlen verstanden wurden.
Zur Hunderasse, Pseudo-Molosser (nach Keller): Beazley, a. O.; vgl. auch den genannten Karneol in Berlin.
Die Gemme läßt sich wegen der großen Tiefe des Schnitts außerordentlich schwer abgießen. Wie oben dargelegt kommen die Glaspasten aus der Werkstatt

Lipperts. Dieses Exemplar beweist, daß die wohl hundert Versuche, die er bei diesem Stück machte, schließlich zu einem sehr guten Ergebnis führten (s.o. 17). Nur mit modernen Silicon-Verbindungen ließe sich ein besserer Abdruck gewinnen.

Die Signatur sitzt bei der Glaspaste an der gleichen Stelle wie beim Original, d.h. etwas höher beginnend als endend, nicht ganz symmetrisch unter der Schnauze, jedoch fehlen die dort vorhandenen Rundperlenden hier. Die Buchstaben sind offenbar in der Patrize nachgezogen, dadurch gröber und unsicher geworden.

Die Kunst solchen Tiefschnitts geht auf die hellenistische Glyptik zurück (vgl. Richter, EG.I Nr. 570 mit Repliken wie AGD.II Nr. 213, 571); unter den Meistern des 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr. beherrschen sie vor allem Aspasios (Vollenweider, St. Taf. 21,1-3; 22,1.2) und Dioskurides (a.O. Taf. 57,1-2; 67,1.4). Die Bildung der Haare als gesonderte Büschel mit Binnengravur ähneln den »Flockenhaaren« (F. Poulsen, Probleme der römischen Ikonographie 5 ff.) eines Karneols in Boston, den Vollenweider, Porträtgemmen 80f. Taf. 51,4; 51,1 u. 5 in das letzte Jahrzehnt des 2. Jh.s v. Chr. datiert. Die von Beazley verglichene Mähne des Hyperechios-Löwen scheint mir weit gröber und nicht flockig (Lewes House Nr. 115 Taf. 5. Richter, EG.II Nr. 719. Zazoff, HdArch. 322 Taf. 96,5). Auch der pathetisch gesteigerte Gesichtsausdruck – bewirkt vor allem durch die Brauenpartie – legt eine Datierung um die Wende des 2. zum 1. Jh. v. Chr. nahe. Als Gegensatz vergleiche man den klassizistisch-ruhigen Ausdruck der Löwenprotome an dem Berliner Kameo des Dioskurides (s.o. 101 Nr. 1). Gemäß der Neigung des Hyllos steht sein zwischen 40 und 30 v. Chr. geschnittener Löwe mehr in hellenistischer Stiltradition (Vollenweider, Steinschneidekunst 69 ff. Taf. 77,6. Divus Augustus 34 f. mit Anm. 221. Zazoff, HdArch. 318, 322 Taf. 93,1), doch hat er weder Flockenhaare noch eine hochgezogene Brauenpartie. Der Stil der Inschrift könnte der Apollonides-Signatur (hier Nr. 142) ähnlich sein, läßt sich jedoch an diesem Abdruck nicht exakt beurteilen.

Natter bewunderte den Tiefschnitt des Steines und die geschickte Verwendung der konvexen Oberfläche, die u.a. bewirkt, daß die nur wenig tief eingeschnittenen Ohren mit ihren Spitzen bis in Augenhöhe vorragen. Seine Profilzeichnung macht das deutlich. Die Signatur ist auf seinem Stich symmetrisch zur Schnauze angeordnet. Natter glaubte zunächst, die Gemme sei mit anderen als den üblichen Werkzeugen geschnitten, fand aber, indem er sie kopierte, nach und nach die verwendeten Werkzeuge und gibt an, daß ihm seine Kopie ›passablement bien‹ gelungen sei.

Nur unbegründetes Gerede ist es, wenn Raspe den Granat selbst Natter zuweist, ein ›Gerücht‹, dem nur Köhler Glauben schenkte (dagegen Brunn 559). Der Stil der Gemme selbst und jener der Werke eigener Erfindung Natters widersprechen dieser Behauptung (z.B. E. Nau, L. Natter Nr. 36 Abb. 61). Solche Meisterzuweisungen von Raspe–Tassie sind ganz unzuverlässig (vgl. Nau a.O. 63); sie weisen Natter z.B. auch ihre Nr. 9381 (Karneol, ehem. Marlborough, Baltimore, Zwierlein–Diehl in: Studien zum antiken Epos (1976) 28 ff. Taf. II 1) zu. Natters Kopie des Gaios-Hundes scheint verschollen. Antike Replik (nach Richter): New York Nr. 405 Taf. 50. Stosch besaß eine gute Kopie in Bergkristall von Lorenzo Masini, die später nach Berlin kam: Winckelmann cl. 2, 1240 »Cette copie a été faite par Laurent Masini, qui y a mis son nom, sous les yeux du feu Baron de Stosch, et a très bien réussi.« (Gerhard XXVII 1856. Cades Bonn I 2,56. Furtwängler, Künstlerinschriften 259 Taf. 25,27. Berlin 9243. Lippold Taf. 163,4. Signiert: MACINOC ЄΠΟΙЄΙ). Als Masini den Bergkristall schnitt, hatte er offenbar nicht nur das Original, bzw. einen Abdruck, sondern auch den Stich bei Natter (von dem auch der Stich bei Bracci abzuhängen scheint) vor Augen: die Ohren seines Hundes ähneln wie auf dem Stich gegeneinander geneigten Ähren. Nachahmungen: Dalton Nr. 774 Taf. 30. Abdruck Stosch cl. 2, 1239 (Opal). Cades IV O 269, vgl. Beazley. London Nr. 1670 ist eine gute antike Arbeit, die Ohren sind struppig, nicht eichenblattähnlich.

Sirius-Hundekopf mit geraden Strahlen: AGWien I Nr. 386 Taf. 65. Sirius(?)-Hundeköpfe: London Nr. 1671 Taf. 22. AGD.IV Hannover Nr. 693 Taf. 89.

2./1. Jh. v. Chr.

GNAIOS

148

Bild 2,34 x 1,94, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, oben ein kleines Kreissegment des Randes abgeschliffen. 2,53 x 2,10 x 0,40.

Kopf des unbärtigen Herakles. Hinter dem Hals ganz flach eingetieft die Keule. Unten, AR: ΓΝΑΙΟC in sehr kleinen Buchstaben, die beiden letzten Buchstaben nur unvollkommen abgedrückt. H des N 0,05. Der Oberkopf ist am Original in Gold ergänzt (erkennbar bei Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 42,1). Guter Abdruck, der auch Feinheiten wie die als Hochoval eingravierte Iris wiedergibt. Ein

Vergleich mit dem Gipsabguß des Originales ergibt jedoch, daß die dort ganz feine, nur wenig eingetiefte Signatur in der dem Abdruck zugrundeliegenden Patrize nachgraviert worden sein muß. Der Charakter der Buchstaben mit den Rundperlkügelchen an den Enden wurde nicht gestört bei Γ und N; beim A und I verschwanden die Kügelchen im verdickten Strich, über das Aussehen der nur teilweise abgedrückten beiden letzten Buchstaben läßt sich nichts sagen. Daß auch Cades die Inschrift in dem seinem Abdruck zugrundeliegenden Glasfluß nachgebessert hat, konstatiert Furtwängler, Künstlerinschriften 236 Anm. 1.
Aus dieser Beobachtung ergibt sich eine Folgerung, die das Urteil über Echtheit oder Unechtheit einer Signatur bei verschollenem Original nicht erleichtert: Aus einem etwas gröberen Duktus als er für eine antike Signatur zu erwarten ist, kann nicht mit Sicherheit auf Fälschung geschlossen werden, da die Patrize nachgraviert sein kann.

Original: Blauer Beryll (Aquamarin), London, British Museum.

Vorbesitzer: Orsini, Andreini, Strozzi, Schellersheim, Blacas.

Publ: Faber, Commentarius (1606) 65f. Stosch Taf. 23 = Reinach Taf. 133, hier Abb. 30. Gori, Museum Florentinum II 7,2. Gori, Monumentum sive Columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum Romae detectum in via Appia. Anno MDCCXXVI. Ab Antonio Francisco Gorio, Presbytero Baptisterii Florentini descriptum, et XX Aere incisis Tabulis illustratum adjectis notis clariss. v. Antonii Mariae Salvinii. Florentiae MDCCXXVII, 155 Nr. VI. Gori, Dactylotheca Smithiana (1767) I 43 Taf. 23 (= Zazoff, FS. Taf. 31,2). Winckelmann cl. 2, 1682 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9840). Lippert[1] I 1,245; [2] I 539. Bracci I 266/7, 280/1 Taf. 49. Raspe–Tassie Nr. 5438. Visconti, Opere varie III 218. Cades III A 2. Cades, Incisori 2,83. Clarac, Manuel III 79. Köhler III 142, 307. CIG. IV 7174. Brunn II 560ff. Janssen 12. King, Antique Gems II 59 Taf. 33,3. M. de Nolhac, Mél. de Rome 1884, 153 Nr. 9 (Kat. der Slg. Orsini). Furtwängler, Künstlerinschriften 236. Herrmann, AA. 1894, 170. Furtwängler, AG. I Taf. 49,20. Lippold Taf. 35,6. Walters Nr. 1892 Taf. 24. Vollenweider, Steinschneidekunst 45 Taf. 42, 1.2.4. Richter, EG. II Nr. 656. AGWien I Taf. 93 zu Nr. 543. Zazoff, SF. 27 Anm. 81 (Stosch), 118 Anm. 147 Taf. 31,2 (Gori, Smithiana). Zazoff, HdArch. 288 Anm. 134 Taf. 81,8.

Zur Geschichte der Gemme: Orsini erwarb sie um 100 Goldstücke von einem gewissen Maffeo. Sie wird erstmals von Faber beschrieben, wobei die Inschrift als Vorname des Gnaeus Pompeius, die Gemme als dessen Siegel gedeutet wird. Gori, Columbarium führt sie in einer Liste der 11 von Andreini (Petrus Andreinius Patricius Florentinus) gesammelten Gemmen mit Künstlersignaturen auf, s. o. 24ff. Andreini habe die Gemme seinem Freunde Leo Strozzi auf dessen nachhaltiges Drängen überlassen, was er allerdings nun sehr bedaure, da Strozzi kurz darauf gestorben sei. Clarac erwähnt, daß die Gemme Gegenstand eines nicht näher bezeichneten Prozesses war, ihr gegenwärtiger Aufenthaltsort (sc. 1849) sei unbekannt. Köhler (1851) nennt als Besitzer den Herrn von Schellersheim (vgl. Femmel–Heres 42); es handelt sich wohl um den gleichen Grafen F. Schellersheim, der einmal die Eutychesgemme besaß und als Pfand seiner Schulden in Florenz zurücklassen mußte (vgl. AGD. II Nr. 456). Nach Brunn war die Gemme »Neuerdings« (1859) in der Slg. Blacas. Mit dieser Slg. kam der Stein 1867 ins British Museum. Köhler hielt das Bild für echt, die Inschrift für gefälscht. Seine einzige Äußerung zum Gegenstand selbst lautet: ›Die Buchstaben ... sind zwar nicht übel gegraben, tragen aber durch ihre Ähnlichkeit mit so vielen anderen Aufschriften völlig das Gepräge ihres neuen Ursprungs‹ (142). Man kann erschließen, daß Köhler auf die Rundperlkügelchen an den Hastenenden anspielt, die er für ein Zeichen von Fälschungen hielt (s. o. zu Nr. 143). Wie die Signatur allerdings zu Anfang des 17. Jh. in der Art des 18. Jh. hätte eingeschnitten werden können, bleibt unerklärt. Da die Inschrift bei Faber als Besitzerinschrift des Cn. Pompeius gilt, nimmt Köhler an, man habe sie damals in Unkenntnis echter Besitzerinschriften eben zu diesem Zweck eingeschnitten.
Auf die mangelnde Logik dieser Argumentation hat Brunn hingewiesen. Der griechisch geschriebene Vorname war denkbar ungeeignet, den von Köhler behaupteten Zweck zu erfüllen. »Die einfachste und natürlichste Folgerung ist vielmehr, daß die Beziehung auf Pompeius erst aus der vorhandenen, vor Augen liegenden Inschrift ΓΝΑΙΟC entstanden sei« (s. auch oben 27).
Furtwängler gibt eine genaue Beschreibung und ein Faksimile der Signatur. Er führt den Kopf zurück auf ein statuarisches Original praxitelischen Typus. Nach Herrmann ist das Gemmenbild möglicherweise vom Original des Herakles Landsdowne direkt inspiriert (vgl. Lippold, Handbuch 251 Taf. 91,1 unter skopasischen Werken).
Zu modernen Kopien des Herculeskopfes: Clarac, a. O. AGWien I Nr. 543. Karneol Den Haag, Janssen 12f. Nr. 12. Cades IX 91 (von Giovanni Pichler) IX

719 (von Luigi Pichler, signiert). Zur Datierung vgl. hier Nr. 149.

30-20 v. Chr.

Als antik dürfen folgende signierte Werke des Gnaios gelten:

1. Sard, Duke of Devonshire. Diomedes. Vollenweider, Steinschneidekunst 45 Taf. 41,1-2. Richter, EG. II Nr. 657. Zazoff, HdArch. 288 Taf. 81,7.
2. Hyazinth, Baltimore, Walters Art Gallery 42109, früher Slg. Marlborough, sich salbender Athlet. Vollenweider, a.O. Taf. 42,5. D.K. Hill, Apollo 162, 1975, 100ff. AGWien II Taf. 31 zu Nr. 770. Zazoff, HdArch. 289 Anm. 138 Taf. 82,3.
3. Herakleskopf hier Nr. 148.
4. Büste einer hellenistischen Königin, hier Nr. 149.
5. Amethyst, Slg. Ionides, Büste des M. Antonius. Boardman, Engraved Gems. The Ionides Collection Nr. 18. Richter, EG. II Nr. 659 bis. Boardman GGA. 233, 1981, 64. Jucker, Römische Herrscherbildnisse aus Ägypten (Vorabdruck aus ANRW 1979) 9f. Taf. 5,6. Zazoff, HdArch. 289 Taf. 82,1.
6. Das der Glaspaste AGWien II Nr. 770 zugrundeliegende Original. Apoxyomenos. Boardman, GGA. 233, 1981, 64.

Problematisch ist:

[7.] Sard, London, British Museum, Büste der Melpomene. Dalton Nr. 777 (›18. Jh.‹). Fraglich, ob identisch mit:

Ehemals Slg. Orsini. Zuerst publiziert 1598 bei Gallaeus, Illustr. imag. Taf. 148 (als Virgilius), ohne die Inschrift, woraus nicht mit Sicherheit geschlossen werden kann, daß sie fehlte.

Visconti, opere varie III 405 hielt Bild und Inschrift für antik. Köhler (III 168) und Brunn (II 566) erklärten beides für falsch. Furtwängler änderte seine Meinung: JdI. 3, 1888, 317 = Künstlerinschriften 239 entschied er sich für unecht; AG. I Taf. 49,28; II 238 hält er Bild und Inschrift für antik, offenbar u.a. aufgrund der Identifizierung mit dem bei Gallaeus abgebildeten Stück; Vollenweider hat den Stein nicht unter die Werke des Gnaios aufgenommen, während Zazoff, Gnomon 41, 1969, 200 ihn dazu zu zählen scheint (in Zazoff, HdArch. nicht genannt). Richter, EG. II Nr. 658 tritt für die Echtheit ein. Nach Prüfung des Originales stimme ich Daltons Datierung des Ganzen ins 18. Jh. zu. Bei der Signatur fehlt das Γ, die Buchstaben sind zwar klein und mit Rundperlenden versehen, jedoch weniger fein als echte Gnaios-Signaturen. Das Bild ist eine gute Kopie einer antiken Gemme, vielleicht der des Orsini.

149

Bild 1,68 x 1,30, flach. Form 11, Unterkante abgeschrägt. 2,00 x 1,69 x 0,61.

Idealisierte Porträtbüste einer hellenistischen Königin. Das Profil ist zarter als das des Herakles (hier Nr. 148), doch ihm geschwisterlich verwandt. Man vergleiche die vorgebaute Stirn, die schmale, flächig eingetiefte Nase, die Angabe von Nasenflügeln, Lippen und Kinn. Wie bei Herakles ist das – hier allerdings längere – Stirnhaar gesträubt, auch die übrigen Locken vom Ansatz nach hinten gestrichen. Das Haar ist vom Wirbel zum Gesicht gekämmt, rahmt es mit einem Lockenkranz, ist im Nacken zu einem lockeren Knoten geschlungen, aus dem sich einzelne kleine Löckchen lösen. Eine dreifache, um den Kopf gewundene Binde schmückt und hält das Haar, umschlingt den Knotenansatz. Am unteren Teil des zu oberst liegenden Bandstückes sind Querstrichlein zu erkennen, die vielleicht andeuten, daß es sich um eine gedrehte Kordel handelt.

Um das knappe, durch einfachen Schrägschnitt begrenzte Büstenstück liegt ein Chiton, der auf der Schulter mit einem runden Knopf geschlossen ist. Im Nacken ragt das Oberteil eines ganz schmalen Zepters hervor, dessen Stab aus einer durch kurze Zwischenstriche verbundene Kette feinster Rundperlpunkte besteht. Unten AR: ΓΝΑΙΟΥ in sehr kleinen Buchstaben mit Rundperlkügelchen an den Hastenenden. Die Inschrift ist nicht sehr gut aus der Form gekommen: vom ersten Buchstaben ist nur ein Rest der senkrechten Haste und der Rundperlpunkt am Ende der Querhaste zu sehen, die beiden letzten Buchstaben sind verwischt.

Original: Karneol, New York, Metropolitan Museum Acc. no. 10.110.1 in einem Ring des 17.-18. Jh.

Vorbesitzer: Slg. Kircher und Este.

Publ: Lippert[1] II 1,302 (Sappho); [2] I 52 (Juno). Bracci I 266/7, 298/9 Taf. 53, hier Abb. 31. Raspe–Tassie Nr. 3362. Visconti, Opere Varie II 163f. (Abdruck Chigi). Cades IV A 83. Clarac, Manuel III 79. Köhler III 98f. Brunn II 564. Furtwängler, Künstlerinschriften 239. Richter, M.M.A. Bull. 5, 1910, 276. New York Nr. 463 Taf. 56. Vollenweider, Steinschneidekunst 45 Taf. 43,1-3. Richter, EG. II Nr. 659. Vollenweider, Porträtgemmen 188 Anm. 65. Vollenweider in Boardman–Vollenweider, Oxford I zu Nr. 298. Zazoff, HdArch. 289 Anm. 137 Taf. 82,2.

Köhler hatte das Bild für antik und sehr qualitätvoll, die Inschrift für modern gehalten. Brunn und Furtwängler erklärten beides für nachantik. Nach Furtwängler wäre die Gemme schwerlich vor der Mitte des 18. Jh. gemacht.

Terminus ante quem ist der Abdruck bei Lippert (1767, wenn schon in der ersten Ausgabe: 1755).
G. M. A. Richter wies darauf hin, daß die stilistische Verwandtschaft mit anderen Werken des Gnaios, insbesondere dem Herakleskopf und die Ähnlichkeit der Inschrift mit anderen Signaturen des Künstlers den antiken Ursprung wahrscheinlich machen.
Die Verwandtschaft der Profile von Herakles und Königin geht in der Tat über stilistische Ähnlichkeit hinaus, sie bezeugt die gleiche Hand. Kein Nachahmer hätte den Übergang von Stirn zu Nase oder den Nasenflügel in genau der gleichen Weise nachschneiden können. Wie ein Gemmenschneider des 18. Jh. ein solches Vorbild wiedergibt, zeigt m. E. die Artemisgemme in Boston (Vollenweider Taf. 44,1-3. Diehl, Gymnasium 74, 1967, 565).
Die von Brunn beanstandete Form des Zepters aus einer Kette von Rundperlpunkten ist gerade ein Zeichen der Entstehung im 1. Jh. v. Chr., wie die von Richter und Vollenweider angeführten Parallelen zeigen.
Das Bild galt als Sappho (Lippert[1]), Kleopatra (Bracci), Juno (Lippert[2], Visconti) oder Muse (Raspe). Vollenweider möchte in der Königin Kleopatra Selene II., die Tochter von Marc Anton und Kleopatra, erkennen. Aus der Motivverwandtschaft des Herakleskopfes mit Münzen Jubas II., auf denen die Keule ebenso schräg hinter dem Hals erscheint, erschließt sie, daß Gnaios am Hofe dieses Herrschers gearbeitet habe. Sie vermutet, Gnaios, dessen römisches Praenomen anzeige, daß er in Rom arbeitete, sei im Gefolge der in Rom aufgewachsenen Kleopatra nach Mauretanien gekommen, als diese ca. 19 v. Chr. die Frau Jubas II. wurde.
Vollenweider datiert den Herakleskopf aufgrund des Vergleichs von Halsabschnitt und Stil mit Münzen der Actiumserie in die zwanziger Jahre (zustimmend Zazoff, Gnomon 41, 1969, 200; Zazoff, HdArch. 288). Die Königin möchte sie in die Zeit der Ara Pacis datieren; sie vergleicht den Kopf der linken Aura des Tellusreliefs.
Ergänzend möchte ich anmerken: Daß Gnaios mit römischem Praenomen signiert, zeigt lediglich, daß er als Freigelassener eines Römers dessen Praenomen erhalten hat. Die Frisur unterscheidet sich von der von Richter verglichenen der Knidia und der von Vollenweider genannten der Aura des Tellusreliefs, da die Haare nicht von einem Scheitel, sondern vom Wirbel aus gekämmt sind; vgl. Hirmer, GM. Abb. 755 V (Kleopatra Thea, 150-145 v. Chr.). Die enge Verwandtschaft des Herakleskopfes und der Büste der Königin legt es nahe, die beiden Werke nicht in großem zeitlichen Abstand entstanden zu denken. Sicher richtig sieht Vollenweider in dem Königinporträt das jüngere Werk. Der klare, kühle Klassizismus des Gesichtes nähert sich in der Tat der Stilstufe der Ara Pacis, bzw. innerhalb der Glyptik jener der Fortuna Nr. 267; die bewegten Locken allerdings stehen m. E. stark hellenistisch geprägten Exemplaren der Actiumserie noch nahe (vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 155,10. Divus Augustus 27 Taf. 7,46). Die von Vollenweider vorgeschlagene Benennung läßt sich wegen der Idealisierung des Porträts und des Mangels an gesicherten Porträts jener Königin nicht beweisen. Es dürfte allerdings schwerfallen, in der aufgrund des Stiles ermittelten Zeit eine andere Königin zu finden, die als zepterführend und in ptolemäischer Bildtradition (Vollenweider, Steinschneidekunst und Porträtgemmen a. O.) hätte dargestellt werden können.

Um 20 v. Chr.

LEUKIOS

150

Bild 1,87 x 1,40. Form 11, Unterkante abgeschrägt. 2,05 x 1,60 x 0,36.

Grundlinie nur unter den Wagenrädern und Hinterbeinen der Pferde. Victoria lenkt, im Rennwagen stehend, ein galoppierendes Zweigespann, sie hält die Zügel mit der Rechten, schwingt mit der Linken die Peitsche. Der Fahrtwind preßt ihren Chiton an den Körper, läßt ihn sich hinter den Beinen bauschen. Unten, in der Mitte, AR: ΛΕΥΚΙΟΥ mit Rundperlkügelchen an den Hastenenden, im Vergleich dazu verhältnismäßig dicke Hasten. Offenbar wurde die Inschrift in der Patrize nachgraviert. Nachgraviert ist auch die Inschrift des Cades-Abdrucks, der jedoch nicht von der gleichen Patrize stammt, wie die vorliegende Paste. Die Glaspaste Stosch bewahrte den originalen Zustand: »zwar sehr flache, kaum sichtbare, aber völlig tadellose, vortreffliche Buchstaben von festen sicheren Zügen mit kleinen Kugeln an den Enden ...« (Furtwängler, Künstlerinschriften 260). Der Abguß in Bonn ist leider schlecht, die Inschrift kaum erkennbar.

Original: Karneol. Verschollen.

Vorbesitzer: Van der Marck in Haarlem. Graf Wassenaer und Opdam.

Publ: Stosch Taf. 41 (Slg. Van der Marck) = Reinach Taf. 135; hier Abb. 32 Winckelmann cl. 2,1086 (Glaspaste Stosch. Die Inschrift als ΛΕΙΚΥΟΥ wiedergegeben, wohl ein Druckfehler. Besitzer des Originals: ›Comte Wassenaer et Opdam‹ = Berlin Nr. 9790).

Lippert[1] II 1,285; [2] I 692. Bracci II Taf. 82. Raponi Taf. 80,12. Raspe–Tassie Nr. 7784. Cades II N 22. Cades, Incisori 3,93. Clarac, Manuel III 138. Köhler III 187, 349. CIG. IV 7211. Brunn II 569. Furtwängler, Künstlerinschriften 260. Furtwängler, AG. III 358. Richter, EG. II Nr. 682. Zazoff, SF. 27 Anm. 81 (Stosch). Zazoff, HdArch. 321 Anm. 95 Taf. 94,4.

Köhler hielt die Inschrift für modern; Brunn vermutete, sie könne antik, aber später zugefügt sein, da sie größer als etwa Radspeichen und Peitschenschnur sei. Furtwängler, Künstlerinschriften, konnte diese Bedenken mit Hilfe der unretuschierten Glaspaste Stosch ausräumen. Zum Stil und zum Sitz der Inschrift vergleicht er das Viergespann des Aulos (Zazoff, HdArch. 287 Anm. 121 Taf. 80,10; s. u. zu Nr. 475). Zazoff, HdArch., fragt auf der Basis des Furtwänglerschen Vergleichs, ob Leukios vielleicht ein Schüler des Aulos war »und damit in die frühe Kaiserzeit gehört«. Ich sehe keine Möglichkeit, eine solche Abhängigkeit zu begründen; die stilistische Verwandtschaft scheint mir nicht eng genug. Während die Pferde des Aulos dem gleichen Typus angehören wie jene der Gemmenkopien nach dem Nikomachosgemälde (vgl. hier Nr. 337), sind die des Leukios überschlank und schmalköpfig. Auch die Victoria ist weit schlanker als die Frauengestalten des Aulos (vgl. G. Bühler, AA. 1972, 119 Abb. 1.2). Der flache Schnitt und die Verwendung feinster Zeiger für Pferdemähnen und -schwänze, Zügel, Peitschenschnur, Gewandfalten und Gefieder dürfte eine Datierung in frühaugusteische Zeit empfehlen. Dies ist das einzige bekannte signierte Werk des Leukios/Lucius, der offenbar, wie verschiedene andere signierende Meister, griechischer Freigelassener eines Römers war. Gefälschte Signaturen s. u. Nr. 868, 869.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

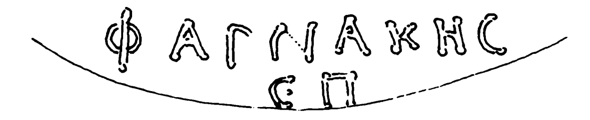
PHARNAKES

151

Bild 1,30 x 1,10. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,25 x 0,50.

Ein Hippokamp, mit wehender Mähne, einmal eingerollten, dann hochgeschwungenem Schwanz. Der feingliedrige Kopf, Brust und Beine des Pferdekörpers, die Windungen des Schwanzes, Seiten- und Schwanzflossen sind gut durchmodelliert.

Unten, AR: ΦΑΡΝΑΚΗϹ | ЄΠ[ΟΙЄΙ], 9:1



Die Inschrift hat durch Politur gelitten. Die Buchstaben sind mit sicherer Hand geschnitten, nicht gleich groß: Am größten ist das Phi, dann folgen die beiden Alpha und das Ny, am kleinsten ist das Kappa. Zu den einzelnen Buchstaben ist zu bemerken: Phi: Rundperlpunkte an den Hastenenden. Alpha: Rundperlpunkte an den Enden der Schräghasten, gerader Querstrich. Rho: Rundperlpunkt am unteren Ende der senkrechten Haste, vom Bauch ist nur der obere Teil erhalten. Ny: Rundperlpunkte an den Hastenenden, die Hasten selbst sind nur schwach erkennbar. Alpha: wie das erste. Kappa: senkrechte Haste mit Rundperlenden, die Schräghasten kurze Strichlein mit Rundperlenden. Eta: Rundperlpunkte an den Hastenenden; ebenso beim runden Sigma (oben nur schwach sichtbar). Epsilon: rund, Rundperlpunkt am unteren Hastenende erkennbar; von der Mittelhaste ist nur das Rundperlende schwach sichtbar. Pi: Querhaste deutlich, die senkrechten Hasten schwach, Rundperlende bei der rechten erkennbar.
Die Hufe des Hippokampen stoßen fast an den Gemmenrand, während rechts ein angemessener Abstand zwischen Schwanz und Rand bleibt. Die Inschrift ist im Katalog der Slg. Orsini mit ΦΑΡΝΑΚΗϹ ЄΠΟ wiedergegeben. So ist zu vermuten, daß ursprünglich ЄΠΟΙЄΙ dastand. Die letzten drei Buchstaben dürften einem Zuschliff des vielleicht beschädigten Randes zum Opfer gefallen, das O durch die anschließende Politur verschwunden sein.

Original: Karneol. Verschollen.

Vorbesitzer: Orsini, Slg. Farnese in Parma (Stosch).

Publ: Inventar der Slg. Orsini, M. de Nolhac, Mél. Rome 4, fasc. 3-4, 1884, 168 Nr. 320 (»Corniola con cavallo marino, con lettere grecche che dicono ΦΑΡΝΑΚΗϹЄΠΟ, dal Roncala«. Preis: 10 Goldstücke). Stosch Taf. 50 = Reinach Taf. 136, hier Abb. 33. Winckelmann cl. 2,485 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9765). Lippert[1] II 1,113; [2] I 80. Bracci II 164/5 Taf. 93 ›Ex Thesauro Farnesiano Parmae‹. Raspe–Tassie Nr. 2663 (King of Naples). Visconti, Opere varie II 332,370. Cades I C 42. Cades, Incisori 2,75. Clarac, Manuel III 169. Köhler III 178, 340 f. Anm. 124. CIG. IV 7220. Brunn II 574. Janssen Inscriptions 63 (erwähnt zu einer modernen Umbildung in Den Haag, a. O. 62 f. Nr. 53, Capricorn mit Dreizack). Furtwängler, Künstlerinschriften 268. U. Pannuti in: Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico I. Le gemme 11 f. (nicht in Neapel, wie bisher angenommen wurde). R. Perry, Pharnakes: Die Wiederentdeckung eines Gemmenschneiders, in: Tainia. Festschrift für Roland Hampe (1980) 345 f. Taf. 68,7.

Köhler hatte Gemme und Inschrift für modern er-

klärt. Stephani, Brunn und Furtwängler, denen sich Perry anschließt, hielten den Stein für antik, die Inschrift jedoch für moderne Zutat. Perry forderte allerdings eine Neuuntersuchung des Originales, die jedoch nicht möglich ist, da dieses sich nicht, wie bisher angenommen, in Neapel befindet, sondern als verschollen gelten muß. Zazoff, HdArch. 323 Anm. 106;341 Anm. 278 läßt die Pharnakes-Frage vorläufig offen. Am antiken Stil des Bildes besteht kein Zweifel. Ein Grund für Furtwänglers Verdikt war sicher die vermeintliche Abkürzung ΕΠ. Die von Brunn als Beweis für eine solche Abkürzung angeführte Eutychesgemme bewies nach ihrem Wiederauftauchen das Gegenteil: der Rest des Wortes war durch die Fassung verdeckt, daher auf Abdrücken nicht sichtbar gewesen (AGD. II Nr. 456; de Rossi, BdI. 1878, 40f. s. o. 29 Anm. 171). Wie oben gezeigt, war die Inschrift ursprünglich vollständig. Die zu ergänzende zweite Zeile hätte nicht symmetrisch unter der ersten gesessen, was kein Argument gegen die Echtheit ist. Unter den wenigen zwei- bzw. mehrzeiligen Signaturen ist auch die des Hyllos auf dem Berliner Kameo asymmetrisch (Richter, EG. II Nr. 709). Furtwängler war noch unbekannt, was erst Reinach entdeckte, daß der Stein einst zur Slg. Orsini gehörte, also schon im 16. Jh. belegt ist. Schon von daher läßt sich ausschließen, daß die Signatur gefälscht ist. Fälschungen von Gemmensignaturen aus jener Zeit sind nicht bekannt (s. o. 29).

Der Charakter der Buchstaben stimmt, wenn man die Verluste durch Politur berücksichtigt, mit den als antik erkannten Signaturen überein (s. u.); man vergleiche vor allem das charakteristische Kappa. Auch der Stil des Seepferdes mit der bewegten Mähne, dem nervösen Kopf stimmt mit den übrigen echten Gemmen überein. Der Unterkiefer ist wie bei dem Löwen und der Löwin durch eine Rundperlvertiefung gegeben: ein deutliches Zeichen der gleichen Hand (s. u. Nr. 3 u. 4). Die Verwendung der Signatur im Nominativ mit ἐποίει, neben der im Genitiv ist bei Solon und Hyllos belegt, vgl. Vollenweider, Steinschneidekunst 141; hier Nr. 153 u. 154. Der Wechsel ist ein zusätzlicher Echtheitsbeweis zumindest für eine der Signaturen im Genitiv, da er von einem Fälscher sicher vermieden worden wäre.

Es kann folgende Œuvre-Liste des Pharnakes aufgestellt werden:

1. Karneol, verschollen, hier Nr. 151.
2. Karneol, verschollen, Eros auf springendem Löwen. Nur durch Cades II B 186 bekannt. Furtwängler, Künstlerinschriften 268, hielt Bild und Inschrift für antik, letztere aber für die Besitzerinschrift, was durch die gleichlautenden, gleichartig geschriebenen Signaturen auf Nr. 3 u. 4 als irrig erwiesen wird. Perry 344f. Taf. 68,5 a.b.
3. Horizontal geschichteter Sardonyx, Münzen und Medaillen AG, Basel, einst Slg. Greville, dann Beverley, schreitender Löwe. Zuerst von Lippert[1] III 434 publiziert. Das bislang nur im Abdruck behandelte Original wurde von Perry, a. O. 343ff. Taf. 68,1.2.2a, publiziert und als echt erwiesen.
4. Sard, British Museum, aus Slg. Castellani, schreitende Löwin. Walters Nr. 2327 Taf. 27 hält das Bild für antik, nimmt aber, gemäß seiner vorsichtigen Haltung in dieser Frage, die Signatur nicht unter die echten auf (a. O. XXIV). Perry, a. O. 344 Taf. 68,3.4 zeigt die enge Verwandtschaft von Bild und Inschrift mit Nr. 3.

Nr. 2-4 sind ΦΑΡΝΑΚΟΥ signiert, die von Perry, a. O. beschriebenen minimalen Unterschiede sind charakteristisch für Signaturen von gleicher Hand, nicht jedoch für fälschende Kopisten. Eine Nemesis mit der gleichen Inschrift, von der A. L. Millin einen Abdruck besaß (Dubois bei Clarac, Manuel III 169. Perry, a. O. 346) entzieht sich der Beurteilung. Als falsch haben sich Signaturen im Nominativ bzw. in abgekürzter Form erwiesen, vgl. Perry, a. O. 346f.

Völlig anders als die Signaturen, nämlich mit Querstrichen an den Hastenenden, auf beide Seiten einer Fortuna verteilt, ist die Besitzerinschrift ΦΑΡΝΑΚΟΥ auf einem Sard aus Samsûn geschnitten (London Nr. 1732 Taf. 23. Richter, EG. II Nr. 233. Perry, a. O. 343 Anm. 4).

Der späthellenistische Stil der Gemmenbilder und der Charakter der Inschrift (vgl. hier Nr. 142) empfehlen die unten gegebene Datierung. Perry, a. O., vermutet, daß der Gemmenschneider mit dem pontischen Königsnamen Münzstempel für Pharnakes II. (63-47 v. Chr.) geschnitten habe.

Spätes 2. Jh. v. Chr. bis 1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

PHILEMON

152

Bild 1,88 x 1,46, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,96 x 1,54 x 0,34.

Theseus in Dreiviertelrückansicht vor dem besiegten Minotauros, dessen Oberkörper aus dem Tor des Labyrinthes heraushängt. Von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, AR: ΦΙΛΙΙΜΟΝΟΟ. Die Inschrift wurde offensichtlich in der Patrize nachgraviert und dabei verunstaltet; das Λ wurde zu einem umgekehrten Y, das zweite O wurde eckig, das C zu einem O ergänzt. Unscharfer Abdruck.

Original: Sardonyx, Wien, Kunsthistorisches Museum (Schatzkammer-Inv. von 1750,64 Nr. 331).

Publ: Stosch Taf. 51 = Reinach Taf. 136, hier Abb. 34. Winckelmann cl. 3,74 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] I 2,36; [2] II 53. Bracci II 166/7 f. Taf. 94 (Gem. mag. 2,0 x 1,45). Eckhel, Choix de pierres gravées du Cabinet Impérial des antiques (1788) Taf. 32. Raspe – Tassie Nr. 8663. Millin, Etude des pierres gravées 71 f. Ders. Mon. ant. inéd. II 21 Anm. 25. Visconti, Opere varie II 262 Nr. 337 (Abdruck Chigi). Cades II B 31. Clarac, Manuel III 171. Köhler III 160 Nr. 13; 328 Anm. 37. Stephani bei Köhler a. O. 328. Ders. CRPetersb. 1874, 131. Ders., Theseus und Minotauros 74. CIG. IV 7273. Brunn II 576. Furtwängler, Künstlerinschriften 246 f. Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses (1895) Taf. 40,11. Furtwängler, AG. I Taf. 49,22; III 345. Vollenweider, St. 44 Anm. 42 Taf. 40,2 u. 6. Horster, Statuen auf Gemmen 98 Anm. 4 Taf. 21,4. Richter, EG. II Nr. 721. AGWien I Nr. 489 Taf. 81 (mit weiterer Literatur). Boardman, GGA. 233, 1981, 63. Zazoff, SF. 28 Anm. 81. Zazoff, HdArch. 287 f. Anm. 129 Taf. 81,5.

Richtig bemerkt Furtwängler, Künstlerinschriften 247: »Die von Köhler und Stephani ausgesprochenen Bedenken gegen die Echtheit entspringen nur ihrer Voreingenommenheit und sind für uns bedeutungslos« (vgl. hier 27). Horster datiert nicht, wie von mir AGWien I irrtümlich angegeben, die Philemon-Gemme, sondern den Karneol der ehem. Slg. Tyszkiewicz (m. E. identisch mit Paris, Cab. Méd., Richter, EG. II Nr. 271) in das 2. Jh. n. Chr., und zwar aufgrund der Übereinstimmung mit dem Medaillon des Commodus (Horster, a. O. Taf. 21,3). Auch Vollenweider, Steinschneidekunst 44 Anm. 42 datiert den Karneol in Paris in die Zeit des Commodus. Mir dagegen schien der Herakles in Paris dem Theseus in Wien nah verwandt, vielleicht von gleicher Hand zu sein. Das Problem läßt sich wahrscheinlich nach der zu erwartenden Neupublikation der Pariser Gemme durch M. L. Vollenweider lösen. Zazoff stimmt Vollenweiders Stilvergleich des Theseus von Philemon mit dem Herakles von Anteros zu.

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

SOLON

153

Bild 2,87 x 2,45, leicht konvex. Vertieft, jedoch im Sinne des Abdrucks. Form 22. 3,18 x 2,77 x 0,61.

Medusa Strozzi. Büste der Medusa mit den Zügen eines schönen jungen Mädchens. Das Profil springt von der leicht abgesetzten Stirn zur Nase hin schräg vor. Ein weich gerundetes Kinn führt zur leicht konvexen Halslinie. Kaum merklich abgesetzt geht der Hals in die bis zum Rand reichende Büste über. Nur das weit offene Auge mit der übergroßen, von Lidrand zu Lidrand reichenden Iris, die atmend geöffneten Lippen und die tief ansetzenden, gesträubten Stirnhaare lassen das dämonische Wesen des Gesichtes ahnen. Dichtes offenes Haar fällt in bewegten Locken bis auf die Schultern herab. Gleich unheimlichen Locken winden sich allenthalben zwischen den Haarsträhnen Schlangen hervor.
Hinter dem Kopf von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, AR: ΣΟΛΩΝΟΣ. Das letzte Sigma ist dreistrichig, die mittlere Haste ist ein wenig eingezogen, ein flüchtiger geschnittenes Σ also. Die Buchstaben sind mit dem Rundperlzeiger geschnitten, jedoch nicht mit ausgeprägten Rundperlenden versehen. Zarte Rundperlbetonungen weisen die Endhasten des ersten Sigma die 2. Haste des Λ, die untere Spitze und Endhaste des Ny, die obere Haste des Schlußsigmas auf. Das Omega ist breit, endet in kurze, mit Flachperlschnitten gegebene Schräghasten. (Am Original kontrolliert).
Die am Original vorhandenen Sprünge, im Bogen quer über den Oberkopf und in der Mitte des Hinterkopfes wurden in der Patrize retuschiert, die durch sie verursachten Beschädigungen jedoch nicht überglättet.

Original: Wolkiger Chalcedon. London, British Museum.

Vorbesitzer: Die Gemme wurde auf dem Caelius nahe S. Giovanni e Paolo gefunden, wie Winckelmann (Gesch. d. Kunst V 2) berichtet. Er gibt das Jahr des Fundes nicht an; terminus ante quem ist die Publikation durch Maffei: 1709. Der Finder brachte sie zu einem Händler, der die Gemme bei dem Versuch, einen Wachsabdruck zu nehmen, zerbrach. Marcantonio Sabbatini erwarb die Gemme und ließ sie fassen, verkaufte sie dann an Alessandro Albani, später kaufte er sie zurück und verkaufte sie an Leo Strozzi. Aus der Slg. Strozzi kam sie in die Slg. Blacas.

Publ (Auswahl): Rossi – Maffei IV (1709) 38 Taf. 28 (im Besitz von Marcantonio Sabbatini. Die Inschrift – auf der Tafel ΣΟΛΩΝΟΣ, im Text irrtümlich ΣΟΛΟΝΟΣ geschrieben – als Signatur erkannt). Hier Abb. 35. Vorangehen Taf. 26 und 27 mit je einem Medusenhaupt en face in Nicolo, bzw. rotem Jaspis, die schon Leonardo Agostini, dessen Kupferplatten de Rossi erworben hatte, in seinen ›Gemme antiche

figurate‹ publiziert hatte (vgl. Rossi – Maffei I, XIII. Clarac, Manuel III, XIII, XVII f.). Maffei fügt den wie stets kursiv gesetzten Bemerkungen von Agostini (bzw. Giampiero Bellori) Taf. 28 mit weiteren Ausführungen zu ›... la terza bellissima del Signor Marcantonio Sabbatini, la quale non solo è maravigliosa per l'artefizio, ma singolarissima per cagione (sc. ragione) del volto, di cui certamente non può verdesi, nè più bello, nè più dilicato, nè più vicino a quegli sforzi, che suol fare la natura, quando una donzella di perfetta bellezza vuol formare ... S'accorse egli (sc. l'artefice) benissimo dell'applauso, che averebbe in ogni tempo conseguito questo intaglio, e però vi volle scrivere il suo nome ΣΟΛΟΝΟΣ«. Baudelot de Dairval, Lettre sur le prétendu Solon (1717) 9f. Abb. X (hier Abb. 39): »Une nouvelle pierre que M. de la Chausse a envoyé de Rome par M. de la Touche à M. Humbert.« Selbstverständlich war nur ein Abdruck nach Paris geschickt worden. »Humbert« ist vermutlich W. Homberg (s. o. 24). In einer Randnotiz schreibt Baudelot, daß er nach Niederschrift der Lettre die Publikation der Gemme durch Rossi – Maffei und Maffeis Deutung der Inschrift als Signatur bemerkte. B. de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1722) I Taf. 85. Stosch Taf. 63 = Reinach Taf. 137, hier Abb. 36. Winckelmann cl. 3,145 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9871). Gori II Taf. 7,1 = Reinach Taf. 49. Gori, Dactylotheca Smithiana (1767) Taf. 21. Worlidge Gems I Taf. 5. Lippert[1] I 2,71; [2] II 18. Bracci II 222/3 Taf. 107. Raspe – Tassie Nr. 8950. Cades II F 80. Cades, Incisori 3,133. Clarac, Manuel III 201 f. Köhler 129 ff. 301 f. Anm. 82 f. CIG. IV 7260. Brunn 524 f. 528. Babelon, Gravure 295 Abb. 19,434. Furtwängler, Künstlerinschriften 230 ff. Reinach 180 f. Furtwängler AG. I Taf. 40,18; II 191 f. London Nr. 1829. Lippold Taf. 77,4. Buschor, Medusa Rondanini 23 Nr. 6 Taf. 27,3. Vollenweider, St. 47 ff. Taf. 45,1.2. Richter, EG. II Nr. 694. Zazoff, SF. 19 ff. Anm. 58 u. 59 Abb. 12 (Baudelot de Dairval) 25 Anm. 73,28 Anm. 81 Taf. 6,2 (Stosch), 40 Anm. 129 u. 130 Abb. 12 (Maffei), 44 Anm. 138 (Montfaucon), 118 Anm. 47 Taf. 31,1 (Gori, Dactylotheca Smithiana). Zazoff, HdArch. 319 Anm. 83 Taf. 93,4.
Winckelmann gab aufgrund der beglaubigten, von ihm ausführlich referierten Fundgeschichte seine anfänglichen Zweifel am antiken Ursprung der Gemme ausdrücklich auf (a. O., ed. Eiselein IV 177). Daher ist es zumindest ungenau, nur seinen Zweifel zu erwähnen, wie Reinach tut.
Stosch hatte den Unterschied dieser und der anderen Solonsignaturen wohl bemerkt. Er erwog, ob aufgrund des Inschriftcharakters und des Stiles, dieser Solon nicht in die Zeit des Pyrgoteles zu setzen sei, ein zweiter Solon in augusteischer Zeit den Diomedes, den (sog.) Maecenas und den Amor geschnitten habe. Damit kam er der Wahrheit näher als Köhler, der aufgrund der von den übrigen Signaturen abweichenden Schreibung Σ und Ϲ (wie er mit Furtwängler, Reinach und anderen sieht) die Signatur für eine von Sabbatini veranlaßte Fälschung erklärte. Gerade das vier- bzw. dreistrichige Sigma ist ein Beweis für die Echtheit der Signatur. Hätte ein Kenner wie Sabbatini die Signatur einschneiden lassen, so hätte er analog den damals bekannten Signaturen 2 und 3 ›C‹ schreiben lassen und die Fälschung nicht unnötiger Kritik ausgesetzt, wie schon Brunn bemerkt.
Furtwängler, Künstlerinschriften war Köhler gefolgt; sicher nicht unbeeinflußt von seiner damaligen Ansicht, der Chalcedon sei eine Arbeit aus der Zeit um 400 v. Chr. und von einem Scarabäoid abgesägt. Nach erneutem Studium des Originales änderte er seine Ansicht grundlegend und ordnete die Gemme unter ›griechisch-römischen Steinen, welche sich an ältere Vorbilder anschließen‹, sc. aus dem 1. Jh. v. Chr. und augusteischer Zeit, ein. Er widerruft seine Behauptung, die Inschrift durchschneide antike Verwitterung und verbindet sie stilistisch mit hellenistischen Signaturen (AG. a. O., von Walters zitiert, aber nicht berücksichtigt).
Schließlich hat M. L. Vollenweider die Datierung der Medusa Strozzi zwischen 70 und 50 v. Chr. durch Stilvergleich begründet. Sie wies auch darauf hin, daß das vierstrichige Sigma in jener Zeit noch üblich ist, der gleichzeitige Gebrauch von Ϲ und der Übergang zu C sich auf Münzen der Kleopatra gut beobachten läßt und daß das runde, kursive Sigma erst in der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. allgemein üblich wird (Münzbeispiele: 32 Anm. 34, insbesondere: Svoronos, Τὰ νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων II Nr. 1871, III Taf. 63,3.4 (51-29 v. Chr. ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΒΑϹΙΛΙϹϹΗϹ); Σ und Ϲ wechselnd auch a. O. II 305 Nr. 1847 ff., III Taf. 62,1 ff.
Was die fehlenden (bzw. nicht durchweg und nur klein geschnittenen) Rundperlenden angeht, so hat Furtwängler richtig an hellenistische Signaturen erinnert, die keine Rundperlenden haben (vgl. hier zu Nr. 143). Die Schreibweise stimmt mit den Signaturen Nr. 3, 4 – und 5?) überein. Rundperlenden kommen zwar vermutlich gegen Ende des 2. Jh.s v. Chr. auf (vgl. hier Nr. 141, 142), sind dann charakteristisch für einige Gemmenschneider des 1. Jh.s v. Chr. und des 1. Jh.s n. Chr. wie Dioskurides, Eutyches, Agathangelos u. a., jedoch nicht für alle. Noch die frühen, um 30 v. Chr. anzusetzenden Signaturen des Hyllos, der auch im Stil mehr einer hellenistischen als klassi-

zistischen Richtung zuneigt, haben keine Rundperlenden (vgl. Divus Augustus 35). Auch das breite Omega mit den Schrägstrichen an den Hastenenden entspricht hellenistischer Schreibweise (s. hier zu Nr. 141 u. 142). Es erscheint ebenso bei den Signaturen 4 und 5. Solon signierte also sehr variabel: Mit 4 u. 3-strichigem Sigma (früh, Mitte 1. Jh. v. Chr.), später mit kursivem C; mit Ω und ω (spät: Vollenweider, Steinschneidekunst 50 Anm. 20 ›zwanziger Jahre‹); sowohl im Nominativ, wie im Genitiv, wie mit ЄΠΟΙЄΙ.

Ein Stilvergleich bestätigt die Echtheit der Signatur. Zwar ist die Mänade (Nr. 5) von zarterem Wesen, die Nase feiner, doch sind die Lippen und vor allem die Kinn-Hals-Linie ganz ähnlich, ebenso der weiche Übergang vom Hals zur Büste. Das Haar ist im Charakter verschieden, bei der Mänade archaisierend, in parallelen Strähnen mit Binnengravur, bei der Medusa in hellenistischem Stile bewegt, jedoch fällt auch hier die Binnengravur in feinen Parallelschnitten auf. Das dreieckig vorspringende Profil findet sich beim Diomedes (Nr. 3) wieder.

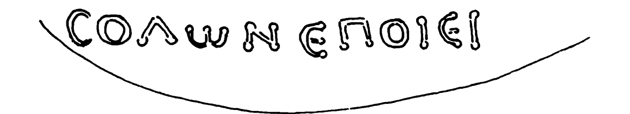
Moderne Kopien: Schon erwähnt von Winckelmann, Gesch. d. Kunst, a. O. (ed. Eiselein IV 177 f.): »Unterdessen hat diese Medusa in dem Rufe den Preis erhalten, und ist von unseren Künstlern zur Nachahmung gewählet und vielfältig geschnitten worden, da es vorgedachter Kopf in Carniole (sc. ebenfalls der Slg. Strozzi, vgl. Köhler 132. Walters Nr. 1830) viel mehr verdienet hätte.« Die Gründe für die Beliebtheit der Medusa Strozzi lassen sich schon Maffeis rühmenden Worten entnehmen. Ferner: Hier Nr.: 902. Clarac, a. O. Raspe–Tassie Nr. 8951 (signiert ΦΡΑΓΚ. CΙΡΛΗΤΟC ЄΠΟΙЄΙ und ΣΟΛΩΝΟΣ). Lippert[1] I 2,70; II 2,112-115; III 2,40 = [2]II 19, letzteres eine Kopie in Chalcedon von Hieronymus Rosi; Lippert tadelt die Kopie Rosis und bemerkt: »Bey diesen beiden Steinen (sc. den Medusen des Sosos und Solon) können Gelehrte und Künstler ihr Gefühl probiren.« Vollenweider, St. 47 Anm. 1 Taf. 100,2 u. 4. Richter, EG. II Nr. 733. Kagan, Western European Cameos Nr. 80 (von C. F. Hecker signiert). Die Medusa Strozzi war eine Lieblingsgemme von James Tassie. Ein Stich nach ihr (Sharpe sc., Knight fecit) schmückt das Titelbild der Erstauflage des Kataloges seiner Abgüsse (1775), auf seinem Porträt von David Allan hält Tassie einen Abguß der Gemme in der Hand (John M. Gray, James and William Tassie, 1894 reprint 1974, 17.49, Titelbild).

Ca. 70-50 v. Chr.

154

A: Rötlich braun, sandfarben, durchscheinend. Bild 1,95 x 1,70, ganz leicht konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 2,20 x 1,95 x 0,57.

Grundlinie. Diomedes mit dem geraubten Palladion vorsichtig wegschleichend. Er hält das Schwert in der erhobenen Linken (AR: Rechten), den Zeigefinger im Schweigegestus zum Munde führend. Die andere Hand, über die der Mantel in bewegten Falten herabfällt, hält das Palladion. Diomedes hat einen girlandengeschmückten Altar überstiegen, hinter dem ein bis zur Hüfte sichtbarer getöteter Wächter mit phrygischer Mütze und einem quergewellten Gewand (Lederkoller?) liegt. Vorsichtig setzt der Held den (AR: rechten) Fuß auf die unterste Stufe der zweistufigen Basis eines Pfeilers. Die linke senkrechte Kante des Pfeilers ist als feine (auf Gipsabgüssen meist nicht sichtbare) Linie gegeben, die rechte Kante ist nur schwach zu erkennen. Es ist der Pfeiler auf dem bei anderen Wiederholungen des Motivs die Götterstatue steht. Der Kopftypus mit dem kurzen, bewegten, über der Stirn gesträubten Haar ähnelt dem Diomedes des Dioskurides. Der Oberkörper ist fast in die Vorderansicht gedreht, die Muskulatur in klassizistischer Weise großflächig behandelt, die Partie der Sägemuskel jedoch deutlich herausgearbeitet. Eine Reihe von drei Rundperlpunkten gibt die Pubes wieder. Unterhalb der Grundlinie, nicht ganz parallel zu ihr, von rechts nach links, AR: COΛωN ЄΠΟΙЄΙ mit Rundperlenden, ca. 0,05 cm hoch, 8 : 1



Das Martin-von-Wagner-Museum besitzt einen weiteren guten Glaspastenabdruck, nicht aus Slg. Krutzsch.

B: Dunkelviolett, nur an den Kanten durchscheinend. Bild 1,95 x 1,70, ganz leicht konvex. Rohling, Rand abgekniffen. 2,10 x 1,95 x 0,50.

Dank der z. T. schärferen Matrize, der glatteren Oberfläche kommen einige Einzelheiten wie die Köpfe, die Bauchmuskulatur hier schärfer heraus. Insbesondere die Inschrift erscheint hier ganz klar: Sie ist mit feinem Rundperlzeiger geschrieben, die Buchstaben stehen nicht exakt auf einer Linie, sind nicht genau gleich groß, bilden jedoch ein harmonisches Ganzes. Sigma: rund, ohne Rundperlenden, etwas dünner als die übrigen Buchstaben; es steht sehr nah am jetzigen Rand (kann durch Politur etwas verdünnt sein). Omikron: in einem Zuge geschrie-

ben, rechts dicker. Lambda mit Rundperlenden. Omega: kursiv, etwas kleiner als die übrigen Buchstaben, in drei Schnitten geschrieben, Rundperlenden. Ny mit Rundperlenden auch an den Spitzen. Epsilon: Rund mit Rundperlenden. Pi: Querhaste nicht überstehend, Rundperlenden unten. Omikron: wie das erste. Iota: mit Rundperlenden. Epsilon: schmaler als das erste, die obere Haste gesondert angesetzt, runde, aber nicht besonders betonte Enden. Iota mit Rundperlenden, etwas größer als das erste. Die linke Kante der Stele rechts ist weniger deutlich als bei Nr. 154 A.

Original: Verschollen.

Publ: Um 1600 sah Louis Chaduc in Italien eine Gemme mit Diomedes, das Palladion raubend und der Inschrift COΛωN ЄΠOIЄI (St. Leger, Notice de la vie de L. Chaduc, in: Magasin encycl. ann. II tome IV 334-44; ann. III t.V p. 408). Baudelot de Dairval. Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une médaille d'or de la famille Cornuficia. Paris 1717 (die Lettre selbst ist unterzeichnet im April 1712) 10 Abb. 11 (hier Abb. 39), nach einem Abdruck. Stosch Taf. 61 (nach einem Abdruck der Slg. Strozzi. Das Original war also damals schon verschollen) = Reinach Taf. 137, hier Abb. 37. Mariette Traité I 38. Winckelmann cl. 3,322 (Glaspaste Stosch nach dem Abdruck der Slg. Strozzi = Berlin 9899). Lippert[1] II 2,31; [2]II 192. Bracci II Taf. 108 (nach dem Abdruck der Slg. Strozzi). Raspe–Tassie Nr. 9452 (die Besitzerangabe Duke de Strozzi bezieht sich auf den Abdruck). Cades III E 274. Cades, Incisori 3,134. Clarac, Manuel III 202. Köhler III 136ff. Stephani, Angebliche Steinschneider 199. CIG. IV Nr. 7261. Brunn II 524, 528f. Janssen, Inscriptions 53. Furtwängler, Künstlerinschriften 229f. Furtwängler, AG. Taf. 49,5. Vollenweider, Steinschneidekunst 50 Anm. 20 Taf. 49,1. Richter, EG. II Nr. 696. Zazoff, SF. 28 Anm. 81 (Stosch). Zazoff, HdArch. 320 Anm. 86 Taf. 93,6. S. u. 311.

In seiner auf Anregung des Duc d'Orléans geschriebenen Abhandlung beweist Baudelot de Dairval u. a. mit dieser Signatur, daß Solon der Name eines Gemmenschneiders, nicht der einer in einem Gemmenporträt mit der Beischrift ›Solonos‹ dargestellten Person ist (s. hier zu Nr. 153 u. Nr. 859). Die hier vorliegenden guten Abdrücke lassen den Stil des Bildes und der Inschrift besser erkennen als die mir bekannten Gipsabgüsse. Die von den übrigen Solonsignaturen abweichende Schreibung ω statt Ω hat Parallelen in der Signierweise anderer Meister (s. o. zu Nr. 144 und Vollenweider, a. O.). Sie böte, wenn dies nötig wäre, einen Beweis für die Echtheit der Gemme. Köhlers etwas konfus geäußerte Vermutung, daß die Abdrücke bei Lippert und in anderen Sammlungen auf eine moderne Kopie des Originales zurückgehen, entbehrt, wie Furtwängler gezeigt hat, jeder Grundlage. Sie wird durch die nach dem Abguß Strozzi hergestellte Glaspaste Stosch widerlegt.

Das Motiv wurde von mehreren signierenden Meistern geschnitten und von bescheideneren Gemmenschneidern wiederholt. Am ausführlichsten ist der Sard des Felix, der Diomedes und Odysseus zeigt (Boardman, GGFR. Farb.-Abb. 2 gegenüber S. 362, Abb. 1015, s. o. 27f.); vgl. Neverov, Intaglios Nr. 109). Stosch (S. 84, vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften) hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß die Haltung des Diomedes des Solon von der des Odysseus bei Felix abgeleitet ist. Ferner: Gnaios, s. o. 106,1; Dioskurides s. o. 101,4. Polykleitos, s. o. 24f. Abb. 8. Ich hatte vermutet, daß die Beliebtheit des Motivs damit zusammenhänge, daß das Palladion zu den Penates Populi Romani gehörte (AGD. II zu Nr. 474). Laubscher, JdI. 89, 1974, 257 nimmt darüber hinaus an: ›Denkbar wäre eine politische Anspielung auf Octavian, der in der Gestalt des Diomedes erkannt werden sollte.‹

In diesem Falle müßten wir mit einer versteckten, mit archäologischen Mitteln nicht faßbaren Anspielung rechnen, da der Diomedes nie die Züge Octavians trägt, was bei der Qualität der Meistergemmen durchaus darstellbar gewesen wäre (vgl. den Neptun-Octavian, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 49,2 u. Nr. 491). Auch keine andere Abweichung von der mythischen Ikonographie gibt einen sichern Hinweis auf die von Laubscher vermutete Bedeutung.

Ein Kameo mit dem gleichen Motiv und der Inschrift COΛΩNOC wird ebenfalls schon von Baudelot de Dairval publiziert (Lettre ... 9 Abb. IX, ohne Angabe des Besitzers. Abb.: 2,46 x 1,84). Stosch erwähnt den Stein, hatte jedoch weder das Original noch einen Abdruck sehen können (S. 84). Nach Mariette I 38 Anm. a (1750) und Caylus, Recueil I (1761) 123f. Taf. 45,3, hier Abb. 38, befand der Kameo sich damals im Besitz des Comte de Maurepas. Ob dieser Kameo antik war oder nicht, läßt sich nicht entscheiden, da auch er verschollen ist (vgl. Clarac, Manuel III 168. Köhler 136, 304 Anm. 115, 116. Brunn 529. Furtwängler, Künstlerinschriften 230).

Wenn Raspe–Tassie Nr. 9395 (Kameo mit Inschrift COΛΩNOC, ohne Besitzerangabe, 1,47 × 1,16) ein Abguß dieses Kameos ist, war der Kameo antik, die Inschrift modern. Sie erscheint am Reliefabguß erhaben, ist aber mit Rundperlenden geschrieben, also in eine Matrize mit dem vertieften Abdruck des Kameos geschnitten worden (hier Abb. 38a).

Kopien der Gemme: Leningrad (von Stephani, Angebliche Steinschneider 15 (199) irrtümlich für das Original gehalten, vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 229). Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 100,1 (Karneol, Den Haag, Janssen 53 ff. Nr. 46). Raspe – Tassie Nr. 9453 (Striped Sardonyx. Mr. Slade. An indifferent copy).
Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.
Signierte Gemmen des Solon:
1) Medusa Strozzi hier Nr. 153.
2) Verschollene Gemme einst im Besitz von Fulvio Orsini. Porträt Ciceros. Imagines et Elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa cum annotationibus ex bibliotheca Fulvi, Ursini, Rom 1570, p. 49 (Inschrift von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen gewandt COΛωNOC, Kopf nach rechts), hier Abb. 40. Strittig ist, ob diese Gemme identisch ist mit der in der zweiten Auflage publizierten: Illustrium Imagines, Antwerpen 1598, Taf. 135 (Kopf nach links, Inschrift von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen: COΛΩNOC). Faber, Commentarius, Antwerpen 1606, 76 ›... in gemma annulari Sardonio vulgo dicta ...‹ Hier Abb. 41. Erhalten sind moderne Kopien, vgl. Furtwängler, Künstlerinschriften 219 ff. Reinach 179 f. Vollenweider 54 Anm. 43, 88 Anm. 6 Taf. 99,1 u. 3. Zazoff, SF. 29 Anm. 87 (Stosch Taf. 62).
3) Verschollen, Diomedes (hier Nr. 154) COΛωN ЄΠΟΙЄΙ.
4) Nicolo in Goldring, Neapel, 1861 in Pompei gefunden. Theseus. COΛΩNOC mit dem Rundperlzeiger, nur zarte Rundperlenden bei den C. Vollenweider, St. 47 ff. Taf. 47,1.2.7. Richter, EG. II 695. Zazoff, HdArch. 320 Anm. 87 Taf. 93,7.
5) Antike violette Glaspaste, Berlin. Brustbild einer Mänade. COΛΩN mit Rundperlenden (nur auf Furtwänglers Facsimile sichtbar). Furtwängler, Künstlerinschriften 165 ff. Vollenweider 47 ff. Taf. 51,2. Richter, EG. II Nr. 697. Zazoff, HdArch. 319 Anm. 85 Taf. 93,5.
[6] Verschollen. Amor. COΛΩNOC. Stosch Taf. 64. Furtwängler, Künstlerinschriften 232 (nicht antik), ders. AG. III 355 (antik). Vollenweider, St. 47 Anm. 1 Taf. 99,8 (nicht antik). Richter, EG. II Nr. 698 (antik). Zazoff, FS. 29 Anm. 88 (unter »Neuzeitliche oder umstrittene Stücke«.). Mit Vollenweider halte ich die Signatur (und das Bild) gerade wegen der stark betonten Rundperlenden, die so nicht bei Solon vorkommen, für modern. Das Omega hat eine von Nr. 1, 4, 5 abweichende Form: hier ein kleiner Bogen mit darunter gesetzten dicken Rundperlpunkten, dort ein nach unten breiter werdender Bogen mit schräg angesetzten Flachperltropfen.

155

Leicht rosa, durchsichtig. Bild 1,98 x 1,64 konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.
2,14 x 1,80 x 0,60.

Haupt der Medusa im Profil. Der Kopf sitzt gerade auf schräg beschnittenem kräftigem Hals mit weich abgesetztem Schulter- und Halsstück. Das klassizistische Profil ist auffallend flach, die Nase kaum vorspringend, so daß ihr Rücken fast eine dem Hals parallele, durch eine minimale Biegung des Nasenrückens belebte Senkrechte bildet. Das Auge ist halb geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Auf dem vom Scheitel herabgekämmten Oberkopfhaar sitzt ein Flügel; er ist sehr tief eingeschnitten und hier nicht so gut abgeformt wie das übrige. Unterhalb der Flügelspitze eine Fehlstelle. Das in Wellen zu den Schläfen geführte Stirnhaar, bildet über dem verdeckten Ohr drei eingerollte Locken, deren Motiv durch den aus einer Haarrolle geschlungenen Nackenknoten wieder aufgenommen wird. Einzelne Löckchen lösen sich aus Seitenhaar und Nackenknoten, längere Lokkensträhnen ringeln sich zu Seiten des Halses und kommen auch unter dem Halsabschnitt hervor, wodurch deutlich wird, daß es sich nicht um die konventionelle Begrenzung sondern um einen abgeschnittenen Kopf handelt. Eine Schlange ringelt sich vom Scheitel herab, legt ihren Kopf in den Zwickel zwischen Stirnhaar und Flügel. Unter dem Kinn, am Hals beginnend, AR: CωCOCϞ
Ohne Schwierigkeiten lesbar sind die fünf ersten Buchstaben. Sie sind alle mit dem Rundperl geschnitten. C mit Rundperlpunkten an den Enden, ω mit feinerem Rundperl geschnitten als die übrigen, Rundperlpunkt am Beginn der ersten Haste, C wieder mit dickerem Rundperl, die Punkte an den Enden weniger deutlich als beim ersten C, aber vorhanden. O queroval, mit dem gleichen Zeiger wie die beiden C graviert. Das folgende C unterscheidet sich etwas von den beiden vorhergehenden, es ist wie sie mit dem Rundperl geschnitten, doch sind Anfang und Ende zu waagrechten Hasten ausgezogen, deren Enden durch Rundperlpunkte in gleicher Dicke betont sind. Es ist nicht wie die beiden ersten C in einem Zuge eingraviert sondern mit drei Schnitten: Bauch, Haste, Haste; vielleicht weil der Gemmenschneider in der Nähe des Randes so sicherer arbeiten konnte. Die meisten Schwierigkeiten bietet die Lesung des letzten Buchstabens. Sie lösen sich jedoch, wenn man berücksichtigt, daß er im oberen Teil durch die Politur nach dem nachantiken Randschliff beschädigt wurde. Eine leicht schräggestellte Längshaste reicht

unten etwas tiefer herab als das vorausgehende C, auch sie ist mit dem Rundperl geschnitten, der Rundperlpunkt am unteren Ende der Haste ist deutlich; das obere Ende ist durch die Politur beschädigt, da es auf einem schon etwas mehr gewölbten Teil der Gemmenoberfläche saß; aus dem gleichen Grunde hat es an Tiefe verloren. Nimmt man an, daß die originale Längshaste das letzte Sigma nach oben ebensoweit überragte wie unten, dann setzt die untere Schräghaste (mit Rundperlende) etwa in ihrer Mitte an; d.h. es handelt sich um ein Kappa, dessen obere Schräghaste der Politur zum Opfer fiel. Die leichte Schrägstellung der senkrechten Haste spricht nicht dagegen, während für ein kursives Lambda jegliche Parallelen auf vergleichbaren Inschriften fehlen. Am Original folgt ein rundesEpsilon, vgl. Furtwängler, AG. II 236. Es war z.Zt. des Abdrucks von der Fassung verdeckt, die jetzt an dieser Stelle entfernt ist.

Original: London, Brit. Mus., Plasma. In Fassung des 17.-18. Jh.s.

Vorbesitzer: Kardinal Ottoboni (vgl. Stosch), Rom. Rondanini. Carlisle (vgl. Winckelmann).

Publ: Pietro Stefanoni, Gemmae antiquitus sculptae a Petro Stephanonio Vicentino collectae et declarationibus illustratae (Rom 1627, 2. Aufl. 1646). Ein Stich ohne Text, wieder abgedruckt von: Fortunius Licetus, Hieroglyphica sive antiqua schemata gemmarum anularium, variaque quaesita moralia, politica, historica, medica, philosophica et sublimiora, omnigenam eruditionem et altiorem sapientiam attingentia diligenter explicata responsis Fort. Liceti (1653) Schema 44 (ohne Inschrift). Zu Stefanoni und Liceti, die mir nicht zugänglich waren: Furtwängler, AG. III 405. Zazoff, FS. 45. Canini, Iconografia (1669) Taf. 96 (CωCOCΛ). Maffei II (Rom 1707) 151 Taf. 69 (CωCOCΛ), hier Abb. 42. B. de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1722) I Taf. 83,2. Stosch Taf. 65 (der Stecher, Picart, schreibt: CωCOKλЄ), hier Abb. 43. Natter, Traité 22 ff. Taf. 13 (CωCOKΛЄ), hier Abb. 44. Worlidge, Gems Taf. 43, hier Abb. 45. Winckelmann cl. 3, 146 (Glaspaste Stosch nach dem aus der Slg. Ottoboni in die des Grafen Carlisle gelangten Original. W. liest CωCOCΛЄ und versteht das dritte C als statt K lateinisch geschrieben) = Berlin 9872. Lippert[1] 2,76; [2]II 17 (Werk des Sosocles). Bracci II 224/5 f. Taf. 109 (CωCOCλЄ). J. Spilsbury, A Collection of 50 Prints from antique Gems ... (1785) 45 (Zazoff, FS. Taf. 45,1). Raspe–Tassie Nr. 8985 (CωCOCλЄ). Visconti, Opere varie II 126,250 (emendiert CωCΘЄN). Cades II F 65. Cades, Incisori 3, 118. Gerhard XII 898. Böttiger, Kleine Schriften I 267. Clarac, Manuel 204 f. Köhler II 132 f., 302 Anm. 93 (CωCOCΛ für CωCOKΛ) CIG. IV 7263: CωCOCN = Σωσ[θέ]ν(ους). Brunn II 583 f. (liest CωCOC Λ = griech. Eigenname Σῶσος, wobei der letzte Buchstabe einstweilen unerklärbar bleibt). Janssen, Inscriptions 57 (erwähnt als Vorbild von Nr. 49. Kopie von Natter). Furtwängler, Künstlerinschriften 206 f. (liest CωCOC Λ[ ). Ders. Meisterwerke 388 (Rückführung auf den Perseus des Myron). Ders. AG. I Taf. 49,14 II 236 III 345 (liest CωCOCΛЄ[= Σωσοκλέ(ους). Reinach 181 f. Taf. 137,65 (liest Σῶσος λε ...). Lippold Taf. 76,8. Dalton Nr. 792 (CωCOCΛЄ) Buschor, Medusa Rondanini (Stuttgart 1958) 23 Taf. 27, 1. Vollenweider, Steinschneidekunst 28 mit Anm. 12 Taf. 18, 1.3 (Sosokles). Richter, EG. II Nr. 699 (Σωσοκλ[--], Signatur des Sosokles?). Zazoff, SF. 28 Anm. 81 (Stosch), 34 Anm. 113 (Canini), 40 Anm. 129 (Maffei), 44 Anm. 138 (Montfaucon), 180 Anm. 170 Taf. 45,1 (Spilsbury). Zazoff, HdArch. 285 Anm. 111 Taf. 79,11 (Sosokles).

Der antike Ursprung der Gemme ist gesichert 1. durch die frühe Publikation, durch Stefanoni 1627 und Licetus 1653 ohne Inschrift, Canini 1669 mit Inschrift (Daltons Datierung ›early eighteenth century‹ ist daher nicht möglich), 2. den Stil des Bildes, das Vollenweider durch Vergleiche mit Münzen überzeugend in die Zeit um 50 v.Chr. datiert hat, 3. den Stil der Inschrift, den Furtwängler, Künstlerinschriften mit anderen Signaturen verglichen hat. Auf die Ungereimtheiten von Köhlers Argumentation, der die Gemme für modern erklärt, haben Brunn und Furtwängler aufmerksam gemacht. Köhler hält die Gemme als deren Erstpublikation er Canini nennt, für eine Kopie nach dem Sard, Walters Nr. 1830 Taf. 23, ehem. Slg. Strozzi (Erstpublikation Gori II Taf. 100,3; 1731-32). Als Begründung nennt er die Steinart ›weil die Alten nie in unsern Chalcedon geschnitten‹ (was einer Widerlegung nicht bedarf) und die Inschrift, wobei er zunächst die Voraussetzung macht, es sei CωCOKΛЄ gemeint, und sie dann wegen falscher Schreibung verurteilt.

Der Typus ist in antiken Wiederholungen (z.B. dem obengenannten Sard im British Museum, einem Karneolfragment im Cabinet des Médailles, Vollenweider, St. Taf. 17,7; dem Kameo des Diodotos, a.O. Taf. 18,5. AG. I Taf. 38,33. Hier Nr. 406) überliefert.

Natter spürte, indem er den Stein kopierte, der Technik des antiken Künstlers nach. Seine Kopie befindet sich in Den Haag (Karneol, Janssen a.O. Nau, Lorenz Natter Nr. 27 Abb. 54). Weitere moderne Kopien: Furtwängler, Künstlerinschriften 206. Mit

Furtwängler halte ich den 1881 aus dem Besitz von Pierre Galle in das Cabinet des Médailles gelangten Amethysten mit Signatur des Pamphilos für eine moderne Kopie des hier besprochenen Steines (Vollenweider, Steinschneidekunst 27 Taf. 16,4; 17,1 als antik. Zweifelnd: Zazoff, Gnomon 41, 1969, 199; Zazoff, HdArch. 285). Das Gesicht ist vergröbert, die Frisur ins Zierliche übersteigert, eine Haar(?)-Schlange windet sich über dem Flügel entlang, der nicht als solcher verstandene Knoten ist in Locken aufgelöst. Für die Schreibung des Namens in zwei Zeilen gibt es keine Parallele bei antiken Gemmensignaturen. Die Form des Phi als Kreis mit oben und unten angesetztem Punkt ist von der Signatur des Felix (s. hier zu Nr. 154) entlehnt, bei der die Punkte allerdings einen größeren Abstand vom Kreis haben. Ein ganz ähnliches Phi findet sich bei der gefälschten Philemonsignatur hier Nr. 871.

Zur Inschrift: Ihr Charakter entspricht dem einer Signatur. Das Original ist modern am Rand beschliffen und nachpoliert. Der jetzige Rand reicht an den Hinterkopf heran, man darf also ringsherum etwas ergänzen, möglicherweise so viel, daß – wie Furtwängler, AG. annimmt – noch weitere vier Buchstaben zu dem auf der vorliegenden Glaspaste Erhaltenen hinzukommen. Unwahrscheinlich ist, daß das letzte C für K verschrieben wurde, weil 1. schon der erste Schnitt den gebogenen Bauch des Sigma gibt, 2. ein Grieche, der gerade zweimal C für Sigma geschrieben hat, schwerlich ein römisches C für Kappa schreiben würde. Die Lesung »Sosokles« ist also nicht möglich. Wahrscheinlich ist »Sosos« und ein kurzer, mit K beginnender Vatersname zu lesen, z. B. **Σῶσος Κέ[ου]**.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

SOSTRATOS s. auch Nr. 16.

156

Bild 1,07 x 0,88, flach. Form 14, untere Kante abgeschrägt. 1,25 x 1,03 x 0,28.

Stieropfernde Victoria. Grundlinie. Victoria kniet mit um die Hüften geschlungenem Mantel auf dem Rücken eines liegenden Stieres, biegt ihm den Kopf zurück und zückt das Schwert (AR: in der Rechten), um ihn zu töten. Die großen Flügel der Göttin sind nach beiden Seiten ausgebreitet, so einen dem Gemmenoval entsprechenden Rahmen für die Gruppe bildend. Im unteren Segment, AR: **CΩCTPATOV**. Die sehr kleinen Buchstaben sind nicht sehr gut aus der Form gekommen. Das P, von dem nur die senkrechte Haste sichtbar ist, war offenbar als Strich mit Punkt geschrieben. Vor dem Anfangssigma und durch das erste T strichförmige Beschädigungen wohl der Form. Fehlstellen im Abguß an Bauch und (AR: linken) Oberschenkel der Victoria.

Original: Karneol, British Museum.

Vorbesitzer: Stosch, Duke Carlisle, aus dieser Slg. 1890 ins British Museum gelangt (AA. 1891, 135, 50). Winckelmanns Angabe (Description), der Stein sei aus Stoschs Besitz zu dessen Lebzeiten in den des Duke of Devonshire gelangt, beruht offenbar auf Verwechslung. Schon Natter (1753) nennt als Besitzer ›Mr. le Comte de Carlisle‹.

Publ: Natter, Traité 45 f. Taf. 29, hier Abb. 46. Winckelmann cl. 2,1099 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9792). Winckelmann, Mon. ined. CIII. Lippert[1] I 1,383; [2]I 696. Bracci II 229. Raspe–Tassie 7760 Taf. 45. Cades II N 75. Cades, Incisori 3,121. Raoul–Rochette, Lettre [1](1831) 282 Anm. 1; [2](1845) 155 f. Clarac, Manuel III 206 Nr. 4. Köhler 177, 339 Anm. 116. Lajard, Recherches sur le culte de Venus Taf. 11,2. Stephani bei Köhler, a. O. 339 f. Stephani, Steinschneider 48 f. (232 f.), 50 (234). CIG. IV 7264. Brunn II 586. Furtwängler, Künstlerinschriften 265. AA. 1891, 135, 50. Furtwängler, AG. I Taf. 49, 19; II 237. Dalton Nr. 770 Taf. 27. Vollenweider, Steinschneidekunst 36 Taf. 27,2.8. Richter, EG. II Nr. 702. Ritti in: Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico I 44. Zazoff, HdArch. 289 f. Anm. 140.

Natter rühmt den sehr schönen, zweifellos antiken Karneol, dem er den gleichen Rang zuerkennt wie dem Mercur des Dioskurides (Taf. 28 Richter EG. II Nr. 668). Die besondere Meisterschaft des Sostratos liegt für ihn darin, daß er es verstand, den Körper der Victoria halb bekleidet darzustellen, ohne seine Formen dadurch zu verunklären, er empfiehlt ihn als nachahmenswertes Vorbild für das Widerspiel von Nacktheit und Bekleidung. Abschließend bemerkt er, daß nichts so schwierig sei wie ein Schnitt dieser Art auf so kleinem Raum. Seine Vermutung, der Gemmenschneider Sostratos könne mit dem von Plinius zur 113. Olympiade (327-324 v. Chr.) genannten Bildhauer (nat. hist. 34, 51) identisch sein, ist aufgrund der heutigen Datierung des Gemmenschneiders hinfällig. (Identisch mit dem Architekten Plin. 36, 83??) Johann Pichler, bei Bracci, hielt den Stein für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts (229 Anm. 6, brieflich an Bracci). Diese Datierung ist vom Stil her nicht möglich, aber insofern interessant, als J. Pichler die Gemme nicht für eine zeitgenössische Arbeit hält. Köhler datiert den Schnitt in das 18. Jahrhundert und behauptet ohne Begründung, seinem Vorurteil gegen

Stosch folgend, die Signatur sei ›gewiß‹ auf dessen Wunsch hinzugesetzt worden.
Stephani versuchte, Köhlers Verdikt zu präzisieren. Seiner Meinung nach ist die Gemme kopiert nach einem Marmorrelief mit dem gleichen Gegenstand und gleicher Inschrift, das Lajard, Recherches sur le culte de Venus Taf. 11,1 nach der Zeichnung eines Bildhauers Lange veröffentlichte (vgl. Raoul-Rochette[2] 155 Anm. 6). Wie Brunn 588 zeigt, ist das Abhängigkeitsverhältnis umgekehrt: Das vermeintliche Marmorrelief existiert nicht, die Skizze ist eine vergrößerte Zeichnung der Gemme (diese wäre bei Kunisch, Die stiertötende Nike 21 Nr. 13 statt des Reliefs zu nennen). Stephanis Annahme, diese Gemme sei der Ausgangspunkt für die Fälschung aller Sostratossignaturen, ist somit gegenstandslos.
Nach Stephani ist der Stein vor 1723 geschnitten, ›wenn er auch erst 1754 von Natter publiciert wurde. Wenn ihn Stosch schon 1723 besaß, so veröffentlichte er ihn vielleicht absichtlich nicht‹ (Steinschneider 50). Wenn Natter schon 1723 in Rom gewesen sei, möchte er ihm die Gemme zuschreiben (a. O. 48).
Wie Stephani zu dem terminus ante quem 1723 kommt, ist nicht ersichtlich (es ist wohl das von ihm – irrtümlich statt 1724 – genannte Erscheinungsjahr von Stoschs Gemmae caelatae, a. O. 22 (206)). Brunn nimmt zu Recht an, daß es sich um reine Spekulation handelt. L. Natter kam erst 1730 nach Italien, zunächst nach Venedig, wo er nur Wappensiegel schnitt; dann 1732 nach Florenz, dort begann er, angeregt durch Ph. v. Stosch, antike Gemmen zu studieren und zu kopieren. Von Florenz aus reiste er nach Rom (Brunn 588. E. Lau, Lorenz Natter 17, 24 f.).
Auch Brunn datierte die Gemme ins 18. Jh. und Furtwängler folgte ihm zunächst (Künstlerinschriften), änderte jedoch seine Meinung, als er die genaue Übereinstimmung der Inschrift mit der des Kameos in Neapel (hier Nr. 16) feststellte (AG). Während Dalton wieder auf die Datierung ins 18. Jh. zurückgriff, zählen Vollenweider, Richter und Ritti die Gemme zu den echten Werken des Sostratos.
Zazoff referiert Furtwängler und Dalton, ohne eigene Entscheidung. Ein Vergleich der Signatur mit der von Ritti genau beschriebenen des Kameos in Neapel (hier Nr. 16) und der bei Richter ebenfalls in Vergrößerung abgebildeten des Kameofragments in London (s. o. zu Nr. 16, 2) bestätigt ihr und Furtwänglers Urteil. Vollenweider vergleicht zum Motiv um 20. v. Chr. geprägte Münzen, die den Sieg über Armenien feiern (Aureus, BMC. Republic II 550 Nr. 308; III Taf. 119,9); auch der Stil ist vergleichbar.

Um 20 v. Chr.

157

Farblos, durchsichtig mit violetten Schlieren (das Original ist Amethyst). Bild 2,70 x 2,10 ganz leicht konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt.

Grundlinie. Hercules sitzt fast aufgerichtet auf einem vom Löwenfell bedeckten Felsen, an dem Köcher und Keule lehnen. Er stützt sich mit dem rechten Arm auf den Felsblock, legt den linken um die Schultern einer vor ihm stehenden Nymphe. Diese hält den Kopf geneigt und versucht mit der Hand des emporgehobenen und stark zurückgebeugten linken Armes die Hand des Heros wegzuschieben. Ihre Rechte hält das zwischen den Beinen herabfallende Gewand vor der Scham fest. Rechts, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen in kleinen Buchstaben mit Rundperlenden: **ΤϵΥΚΡΟΥ**. Die Inschrift ist unretuschiert, doch infolge ihrer Zartheit nicht völlig exakt herausgekommen. Das runde E hat keinen Querstrich, das P ist ein Strich mit Rundperlkügelchen (der Schrägstrich ein Fehler in der Matrize), die Y, besser erkennbar beim letzten, haben eine kurze senkrechte Haste (vgl. die Vergrößerung der Signatur des Originals bei Richter u. AGWien). Beschädigte Stellen des Originals (vgl. den Gipsabguß AGWien I Taf. 92 oben rechts) sind in der Matrize oder der Patrize retuschiert worden. Die fehlende linke Köcherbegrenzung ist ergänzt, die zerstörte Partie mit dem linken Unterarm der Nymphe geglättet. Der Unterarm ist jedoch nicht wie bei Cades (vgl. a. O. Taf. 92 unten) ergänzt. Auch die Finger des Herakles sind nicht wie bei Cades ergänzt. Der im Köcher steckende von Cades wegretuschierte Pfeil ist hier erhalten.

Original: Amethyst, Florenz.

Vorbesitzer: Andreini.

Publ: Stosch Taf. 68 (Iole, Slg. Andreini) = Reinach Taf. 137, hier Abb. 47. Gori, Columbarium 154 (Iole). Gori II Taf. 5 = Reinach Taf. 48. Worlidge, Gems Taf. 31, hier Abb. 48. Winckelmann cl. 2, 1803 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9850, abgebildet: Furtwängler, Künstlerinschriften Taf. 27,13. – Iole). Winckelmann, Mon. ined. tratt. prelim. LXXXVI. Lippert[1] I 1,304 (gleiche Matrize); [2]I 602 (Iole). Bracci II 224/5 ff. Taf. 112 (Omphale). Raponi Taf. 3,9 (ohne Signatur). Raspe-Tassie Nr. 6129. Millin, Mythologische Gallerie Taf. 122 Nr. 455. Zannoni, Cammei I 201 f. Taf. 26,1. Visconti, Museo Pio Clem. II tav. A I n. 2, S. 80 f. (Mailand 1819) (Hebe. Zieht die Gemme heran zur Ergänzung des Torsos von Belvedere). Cades III A 255; Cades, Incisori 3,127.

M. Raoul-Rochette, Monumens inédits d'antiquité figurée, grecque, étrusque et romaine. Première partie. Cycle héroïque (Paris 1833) 172 Anm. 5 (Iole oder Auge. Der Torso von Belvedere wahrscheinlich analog zu ergänzen). Clarac, Manuel II 213 f. Jahn, Telephos 48. G. Minervini, Il mito di Ercole e di Iole ..., in: Memorie della Regale Accademia Ercolanese di Archeologia 5, 1846, 189 ff. Köhler III 188, 350 f. CIG. IV 7266. Brunn II 531 f. Roscher ML. I 2250. Furtwängler, Künstlerinschriften 245. Furtwängler, AG. I Taf. 49,25 II 238. Lippold Taf. 36,3. Vollenweider, Steinschneidekunst 43 Taf. 37,3-5. Richter, EG. II Nr. 705. AGWien I Taf. 92 (Gipsabguß im Sinne des Originals nach einem Wachsabdruck, beide aus der Werkstatt des Mus. Arch. Florenz, zum Vergleich mit einer Kopie in Wien, a. O. Nr. 542). Zazoff, SF. 28 Anm. 81 (Stosch), 112 Anm. 134 Taf. 29,1 (Gori, Mus. Flor.), 114 Anm. 135 Taf. 29,3 (Gori, Zanetti). Zazoff, HdArch. 288 Anm. 131 Taf. 81,6.

Die Gemme gehörte zu den 11 von Pietro Andreini gesammelten Gemmen mit Künstlersignatur, s. o. 25. Köhlers von seinem bekannten Vorurteil gegen Rundperlenden geprägte Meinung, das Bild sei antik, die Inschrift jedoch modern, ist hinfällig. Furtwängler, Künstlerinschriften, hat Brunns Widerspruch durch genaue Analyse der Inschrift bestätigt. Er datiert die Gemme in augusteische Zeit und weist (AG.) auf Einzelwiedergaben der Nymphe auf Glaspasten hin. Daß die Darstellung »vielleicht« auf eine »Liebschaft des Marc Anton zu beziehen« sei (Vollenweider, zustimmend Zazoff, HdArch.) scheint mir nach wie vor unwahrscheinlich (vgl. Gymnasium 74, 1967, 564). Die kühle Eleganz des Ganzen entspricht der von der Minerva des Eutyches repräsentierten Stilstufe; der Kopf der Nymphe läßt sich dem einer Nereide in Leningrad vergleichen (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 65,1), die m. E. eher Eutyches als seinem Vater zuzuschreiben ist (vgl. AGD. II zu Nr. 456).

Zahlreiche Kopien des berühmten Steines erwähnt Brunn: Raspe-Tassie Nr. 6130-6148, darunter Nr. 6130 sign. Burch, Nr. 6133 von Brown, Nr. 6138 Kameo, sign. Pichler. Gemme(?) in Leningrad, A. Miliotti, Description d'une Collection de Pierres Gravées, qui se trouvent au Cabinet Impérial à St. Petersbourg I (1803) Taf. 111, vgl. Reinach 182 f., Zazoff, FS. 178 Anm. 165 Taf. 43,3. Ferner: AGWien I Nr. 542. Kagan, Western European Cameos Nr. 82 von G. B. Tettelbach.

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

UNSIGNIERTE GEMMEN

GÖTTER UND GÖTTINNEN

GRUPPEN

158

Bild 1,05 x 0,83, flach. Form 14, Unterkante stark abgeschrägt. 1,24 x 1,14 x 0,38.

Grundlinie. Der im Profil stehende, unbärtige, mit Helm, Panzer, Schwert und Mantel gerüstete Mars hebt mit beiden Armen einen Amor empor, der ihm die Händchen zur Umarmung entgegenstreckt.

Original: Onyx, Florenz Nr. 1413 (Migliarini) Inv. gen. 14725.

Publ: Gori II Taf. 60,1 = Reinach Taf. 62. Lippert[2] III 2,373. Cades I J 28. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn III 178.

Das Motiv scheint singulär zu sein.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

159

Bild 1,15 x 0,88, flach. Ein konvexer Fassungsrand ist mit abgegossen. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,50 x 1,23 x 0,46.

Grundlinie. Amor erhält Waffen von Mars. Der nackte, unbärtige Mars sitzt auf einem Panzer, stützt den Ellbogen auf einen Schild. Mit der (AR: rechten) Hand reicht er Amor, der, gerade aufgerichtet, einen Pfeil als Lanze schulternd vor ihm steht, einen Helm.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,21; [2] II 134 (Aeneas, von Amor die von Vulcan gefertigten Waffen empfangend).

Der Abdruck ist nicht scharf, was die Beurteilung erschwert.

1. Jh. n. Chr.? 2. Hälfte 17.-frühes 18. Jh.?

160

Bild 1,08 x 0,93 flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,37 x 1,27 x 0,38.

Kurze Grundlinien unter den einzelnen Figuren. Zwei Victorien halten einen runden Ehrenschild über Amor, der ein Körbchen an einem Band (?) hält.

Original: Onyx, Florenz, Nr. 1758 (Migliarini)

Publ: Gori II Taf. 68,1 = Reinach Taf. 64. Lippert[2] III 1,386.

Der Gegenstand in der Hand des Amor ist bei Gori als einzelne Waagschale gezeichnet. Reinach beschreibt: »Amour avec balance entre deux Victoires«. Das entspricht jedoch nicht der hier erkennbaren Form des Gegenstandes. Eine einzelne Waagschale ergibt auch keinen Sinn. Man könnte vermuten, daß Amor gleich einem Astronomen den Globus mit einem Zirkel mißt, die Darstellung als Übersetzung des ›omnia vincit Amor‹ in die Bildsprache verstehen, aber der fragliche Gegenstand ist nicht wirklich rund.

Wohl 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

161

Bild 1,20 x 1,03, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,48 x 1,27 x 0,40.

Gestaffelte Büsten des Serapis mit breiter, durch schmale Schleifenbänder gehaltener Binde und Kalathos und der Isis mit Hörnerkrone.

Original: Sard, einst Stadt Leipzig. Heute Museum des Kunsthandwerks, Leipzig?

Publ: Lippert[1] III 1,364; [2] I 860.

Zu Motiv und Stil: Brandt, AGD. I 1 Nr. 374 Taf. 44 = Hornbostel, Sarapis 136 Taf. 41,63.

1. Jh. v. Chr.

162

Bild 0,90 x 0,66, leicht konvex. Der konvexe Rand einer (Ring-)Fassung ist mit abgegossen. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,34 x 1,17 x 0,40.

Einander zugewandte Büsten von Serapis und Isis. Serapis trägt die Frisur mit Anastole, den Kalathos mit Blattreihen. Das Büstenstück ist mit Chiton und Mantel bekleidet. Isis hat libysche Locken, eine schmale Binde liegt im Haar, auf dem Scheitel sitzt die Krone aus Sonnenscheibe, Hörnern und Federn. Zwischen den Brüsten der Gewandknoten. Unten zwischen den Büsten: Σ (OR), mit Rundperlenden.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,362 und besser: III 1,354; [2] I 861.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1199 Taf. 103, mit Hinweisen, insbesondere auf Hornbostel, Sarapis 155 f.

1. Jh. v. Chr.

163

Bild 1,50 x 1,24 konvex. Form 15, beide Kanten stark abgeschrägt. 1,60 x 1,38 x 0,60.

Einander zugewandte Büsten von Selene und Sol. Selenes Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zum Knoten hochgenommen, zwei kürzere und eine längere lose Strähne fallen zum Hals herab; über dem Scheitel trägt sie die Mondsichel, um die Büste liegt ein mit runder Fibel geschlossenes Peplosstück. Das am Oberkopf wie bei Selene parallelgestrichelte Haar des Sol bildet unterhalb des sechsstrahligen Sonnenreifes einen bewegten Lockenkranz. Ein Chlamysstück umgibt die Büste. Zwischen beiden, von oben nach unten, AR: CYM, mit Querstrichen an den Hastenenden.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,50; [2] I 195.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1709 Taf. 226. Zum Stil: Denare des P. Clodius (ca. 38 v. Chr.): BMC Republic II Taf. 58,3.4.5.10.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

GÖTTERKÖPFE

164

Bild 1,18 x 0,90, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,34 x 1,10 x 0,37.

Hermenbüste eines bärtigen Gottes in archaisierendem Stil. Eine schmale Binde liegt im Haar. Mit dem Rundperlzeiger eingeschnittene Buckellöckchen begleiten die Schläfe, münden in einen Nackenknoten. Drei Reihen ganz feiner Rundperlpunkte gliedern den spitzen Bart. Mit dem Rundperlzeiger ist auch die Nasenkontur geschnitten, mit Punkten sind Pupille und Lippen markiert. Rundperlstil.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 41,11 = Reinach Taf. 20. Lippert[2] III 2,140.

Zum Stil: AGWien I Nr. 229 Taf. 40. Zum Motiv (Jupiter Terminalis?) a. O. Nr. 158 Taf. 28, mit Hinweisen auf Stilverwandtes. AGD. IV Hannover Nr. 490 Taf. 67 (mit Hinweisen).

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

165

Bild 1,28 x 1,17, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,36 x 0,37.

Hermenbüste eines bärtigen Gottes in archaisierendem Stil. Die Haare von Oberkopf, spitzem Bart und den drei Korkzieherlocken sind mit feinstem Zeiger

parallel gestrichelt. Ebenso quergestrichelt ist die breite Wulstbinde, von der zwei Schleifenenden herabhängen. Im freien Raum der hinter dem Kopf liegenden Gemmenhälfte, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: M SAVF Ẹ I RV wohl = M. Saufei(us) Ru(tilus). Der untere Teil des S, die untere Haste des E (theoretisch wäre also auch F möglich), ein unteres Stück des I und der senkrechten Haste des R fehlen. Zwischen M und S eine Fehlstelle; die Pünktchen zwischen E, I und R sind Bläschen.

Original: Achat, verschollen. Einst Slg. Praun. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen; s. S. 311.

Publ: Lippert[2] III 2,152. Raspe–Tassie Nr. 10142 (»Platon«, M. SAVFEIRV). De Murr Nr. 720.

»Saufeius ist der Name eines der ältesten und angesehensten Geschlechter in Praeneste, der dort auf zahlreichen Grabschriften und Beamteninschriften republikanischer Zeit begegnet ... Der älteste römische S. ist gegen die Mitte des 2. Jh.s v. Chr. Münzmeister gewesen« (Münzer in: RE, 2. R. II 1,257 s. v. Saufeius). Ein praenestinischer M. Saufeius M. f. Rutilus ist CIL I[2] 1471 genannt (a. O. ohne nähere Zeitbestimmung). Ein bekannter römischer M. Saufeius M. f. (ohne überliefertes cognomen) war als Mitschuldiger an der Ermordung des P. Clodius, 52 v. Chr., angeklagt und wurde u. a. von Cicero verteidigt (a. O. 257 Nr. 6). Die Identifizierung des Gemmenbesitzers mit einem bekannten M. Saufeius Rutilus scheint jedoch nicht möglich.

Zu Stil und Motiv: AGWien I Nr. 160 (= CIL I[2] 3683, Krummrey), 161 Taf. 28. AGD. IV Nr. 486-488 Taf. 66 f.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

166

Bild 1,25 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,37 x 0,33. Der schmale konvexe Rand der modernen Fassung ist mit abgegossen.

Archaisierende Hermenbüste des Somnus. Im Haar liegt eine breite Binde mit zwei Schmetterlingsflügeln. Das Oberkopfhaar ist in parallelen Strichen bis zur Binde geführt, das wellige Schläfenhaar im Nacken zum Knoten gefaßt, aus dem sich zwei Korkenzieherlocken lösen; weniger streng sind die geflockten Haare des Spitzbartes. Das Auge ist offen.

Original: Karneol, einst im Besitz von Lord Stuart.

Publ: Lippert[2] III 2,153 (Plato). Raspe–Tassie 10136 (Plato).

Zum Typus: Furtwängler, AG. I Taf. 26,41.42; Taf. 30,24-26. Walters Nr. 1957 Taf. 25; Nr. 2940 Taf. 30. AGD. I 2 Nr. 936, 1058 mit weiteren Hinweisen u. a. auf Furtwängler, AG. III 292 f., der vermutet, es sei nicht Hypnos, sondern Hermes als Gott des Schlafes gemeint. Alle genannten Stücke sind stilverwandt. Strenger archaisierend ein Denar des Q. Titius mit dem archaistischen Kopf eines Gottes mit kleinem Vogelflügel an der Binde, BMC. Republic I 286; II Taf. 36,1; Crawford Nr. 341/1 Taf. 44 (90 v. Chr.). Die Flockenhaare des Bartes geben den Ausschlag für die Datierung, vgl. etwa Hirmer, RM. Taf. 18,72.73 (ca. 55 v. Chr.).
Die Benennung solcher Köpfe als ›Plato‹ geht auf Winckelmann, Mon. ined. Nr. 169, zurück, vgl. Dalton zu Nr. 1028.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

167

Bild 1,35 x 1,03, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,48 x 1,17 x 0,27.

Kopf eines Jünglings mit langem Haar und schmaler Binde. Die leicht gebogene Nase, die vollen Wangen geben dem Gesicht einen porträthaften Charakter.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,148.

Vgl. zumStil (und Motiv?) Denare des M. Plaetorius Cestianus, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 46 besonders 2 und 4 (Romulus oder Bonus Eventus); Crawford Nr. 405/5 Taf. 50 (Mercur?): 69 v. Chr.
Zum Motiv: Walters Nr. 1330 Taf. 19, Text Nr. 1321 (›Apollo‹). AGWien I Nr. 344 Taf. 59 (Porträt eines Knaben?, eines Camillus?).

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

AESCULAP

168

Bild größte L 1,93, größte B 0,80, leicht konkav. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, der Abdruck der originalen Oberfläche etwas eingetieft. 2,15 x 1,10 x 0,55.

Fragment. Vorderer Teil einer Büste des Aesculap. Die Stirn fehlt, die gerade Nase, die gewellten, am Ende eingerollten Barthaare, die lange, auf das mantelbedeckte Schulterstück fallende Einzellocke sind an (Furtwängler: phidiasischen) Vorbildern des 3. Viertels des 5. Jh. v. Chr. orientiert. Die Lippen sind leicht geöffnet. Die Iris ist als breite Sichel, die Pupille als Punkt in dem von der Sichel umschlossenen Dreiviertelkreis eingetieft. Vor dem Bart der von einer Schlange umwundene Stab.

Parallel zur Nase ist der Umriß einer tabula ansata eingraviert, darin von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen: ΑΥΛΟΥ, ohne Rundperlenden.

Original: Sard (Karneol), London, British Museum, einst Slg. Strozzi. Blacas.

Publ: Stosch Taf. 18 (ergänzt mit Angabe des Bruchrandes) = Reinach Taf. 133, hier Abb. 49. Gori II Taf. 7,3 = Reinach Taf. 49. Winckelmann cl. 2,1409 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9811). Lippert[1] I 2,316; [2] I 652. Bracci I 166/7 (seinem Aulus II zugeschrieben) 184/5 ff. Taf. 34. Raspe–Tassie Nr. 4083. Visconti, Opere II 177. Cades II D 3. Cades, Incisori 1,6. Raoul – Rochette, Lettre[1] 264, [2] 124. Clarac, Manuel III 60. Köhler 179 f. Panofka, Asklepios und Asklepiaden Taf. III 4. Stephani bei Köhler 342 f. Brunn II 550 f. King, Antique Gems and Rings II Taf. 15,9. Ders. Arch. Journ. 24,205. Furtwängler, Künstlerinschriften 258. Furtwängler, AG. Taf. 40,35. Walters Nr. 1686 Taf. 22. Richter, EG. II Nr. 126. Zazoff, SF. 29 Anm. 86.

Art der Anbringung und Charakter der Inschrift widersprechen ihrer Interpretation als Künstlersignatur, wofür sie bis Köhler galt. Strittig ist, ob es sich um eine moderne Zufügung (Köhler; Furtwängler, Künstlerinschriften: eher 17. Jh.) oder die Namensbeischrift eines antiken Eigentümers handelt (Stephani, Furtwängler, AG., Walters). Stephani argumentiert, daß ein Fälscher schwerlich seinen Namen in einem Täfelchen angebracht hätte, weil es dafür auf Gemmen keine Parallelen gebe. Ich halte dies für sehr wohl möglich, in einer Zeit, da man noch nicht allzu genau auf die Gattungseigentümlichkeiten der Gemmen achtete, was auf Furtwänglers erste Vermutung, daß die Inschrift im 17. Jh. (m. E. bis Anfang 18. Jh.) zugefügt wurde, zurückführt. Die zarte, vorsichtige Art der Gravur paßt zu dieser Datierung, vgl. hier 233, 526, 869, 874, 877, 923. H. u. P. Zazoff nennen die Gemme in der Liste der Stosch-Tafeln unter der Rubrik »Nachträgliche Beischriften«.

Zum Stil: Bacchuskopf auf Denar des C. Vibius Pansa, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 22,6 (48 v. Chr.), insbesondere den kurzen geraden Nasenflügel, die leicht geöffneten Lippen.

Moderne, ergänzte Kopien: Raspe–Tassie Nr. 4084-4087 (4084 u. 4085 von Anton Pichler, eine davon = Cades IX 83). Gerhard VII 545.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

169

Bild 1,9 x 1,55, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,02 x 1,65 x 0,46.

Vom Rücken gesehene Büste des Aesculap, der Kopf ins Profil gewandt. Im Haar ein Lorbeerkranz. Das Haar des Oberkopfes ist mit feinstem Zeiger in flachen parallelen Wellen zum Kranz geführt. Von der Stirnmitte fällt eine große gesträubte Locke zur Seite; ihr folgen zwei kleinere in ähnlicher S-Schwingung, die zu den längeren in großen Wellen bewegten Nackenhaaren überleiten; kürzere meist aus Doppelsträhnen bestehende Wellen bilden den Bart, der herabhängende Schnurrbart durchschneidet sie. Das Profil ist gekennzeichnet durch die stark vorspringende Stirn, die lange, gerade Nase. Am linken Büstenrand ein Mantelstück, vorn der Schlangenstab.

Original: Sard, einst im Besitz von M. A. de la Chausse.

Publ: Causei (de la Chausse), Gemme antiche figurate, Rom 1700, Taf. 11. Lippert[1] II 1,242; [2] I 654.

Zum Motiv: Furtwängler, AG. I Taf. 61,58 (Slg. Naue, München). Walters Nr. 1687 Taf. 22. AGD. II Nr. 356 Taf. 65. Dem Stil des Solon nahestehend; man vergleiche die Behandlung der Oberkopfhaare mit der Mänade, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 51,2; die von Nackenhaaren und Bart mit der Medusa, a. O. Taf. 45,1.2 (hier Nr. 153), das Profil mit dem Mercurius-Augustus der Slg. Ionides, a. O. Taf. 53,1 (Boardman, Ionides Coll. Nr. 19), den Vollenweider dem Solon zuweist.

Zum Büstentypus: H. Möbius, Alexandria und Rom, AbhbayrAk. n. F. 59 (1964) 19 ff.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

170

Bild 1,50 x 1,20, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,68 x 1,47 x 0,50.

Büste des Aesculap vom Rücken gesehen, der Kopf ins Profil gewandt. Ein Mantelstück am rechten Büstenrand, vorn der Schlangenstab.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 68,1 = Reinach Taf. 33. Lippert[2] III 1,370. Raspe–Tassie 4074.

Gleiches Motiv und etwa gleiche Zeit wie Nr. 169, handwerklicher in der Ausführung, eine Verbindung von klassizistischem und linearem Stil. Von den zu Nr. 169 genannten Stücken am nächsten verwandt: Walters Nr. 1687.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

171

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,06 x 0,77, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,20 x 0,89 x 0,35.

Büste des Aesculap im Profil. Lorbeerkranz im Haar. Vorn der Schlangenstab.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,256; [2]I 651. Raspe–Tassie 4080.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 206 Taf. 36.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

AMMON

172

Milchig, durchscheinend. Bild 2,0 x 1,30, stark konvex. Form 15 mit ganz schmalem Rand, beide Kanten abgeschrägt, 2,0 x 1,32 x 0,5.

Grundlinie. Stehender Zeus-Ammon mit Widderkopf. Die Rechte ist hoch auf das Zepter gestützt, die gesenkte Linke hält den Blitz.

Original: Roter Jaspis, einst Slg. Rubens.

Publ: Venuti, Museum Cortonese (1750) Taf. 22 (Neverov Abb. 58). Winckelmann cl. 2,76 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] I 1,10 (ohne Besitzerangabe). Cades II P 71. Neverov, Gems in the Collection of Rubens, The Burlington Magazine, July 1979, 432 Abb. 57 (Gipsabdruck Berlin), 58 (Venuti).

Da Lippert und J. Chiflet in seinem Inventar der Slg. Rubens von 1657 (M. van der Meulen, Petrus Paulus Rubens Antiquarius Collector and Copyist of antique Gems, 1975, 222; vgl. Neverov 432 Anm. 96) das gleiche Material nennen, ist bei dem singulären Motiv nahezu sicher, daß es sich um die Gemme der Slg. Rubens handelt; die gleichen Gründe sprechen für die von Neverov befürwortete Identität des Originales der Glaspaste Stosch (sc. und der vorliegenden) und des Stiches bei Venuti, mit der Materialangabe »In Iaspide Egyptio«.
Gewisse Bedenken gegen den antiken Ursprung, die das singuläre Motiv, die überlangen Arme wecken, kann ich wegen der Unschärfe im Bereich der Pubes und des Blitzes nicht exakt begründen.

1. Jh. n. Chr. (Neverov)? Frühes 17. Jh.?

173

Bild 0,70 x 0,65, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 0,87 x 0,79 x 0,36.

Kopf des Ammon im Profil. Das große Widderhorn bedeckt den Oberkopf ganz.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,3.

Zum Motiv: LIMC I s. v. Ammon Nr. 71. AGWien II Nr. 574, 575 Taf. 3, Nr. 1236-1237 Taf. 109. Tonabdrücke aus Paphos, K. Nikolaou in: Hommages à M. J. Vermaseren II (1978) 851 Nr. 1-2 Taf. 177,1-2. Ähnlich: Walters Nr. 1277 Taf. 18. AGD. I 3 Nr. 3032 Taf. 297.

1. Jh. v. Chr.

AMOR

Zu Schiff und zu Wagen

174

Bild 2,0 x 1,5, flach, rechteckig mit abgerundeten Ecken. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,15 x 1,75 x 0,45.

Zwei Amores auf einem von vier Delphinen gezogenen Boot über bewegte Wellen fahrend. Der vorn stehende hält als Lenker die Zügel der Delphine und eine Peitsche; der zweite Amor sitzt als Steuermann im Heck, hebt befehlend die Rechte.

Original: Karneol, Den Haag aus Slg. Thoms, in Rom erworben.

Publ: Winckelmann, cl. 2,761, Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9486, Lippert[1] I 1,367. Cades I C 55. Stephani, CRPétersb. 1864, 229 u. Anm. 6, Den Haag Nr. 1159.

Replik: Cades I C 56 (oben drei Wildgänse).
Zum Motiv: AGWien I Nr. 444 Taf. 74.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

175

Fast farblos, etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,73 x 1,34, minimal konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,0 x 1,60 x 0,38. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Amor auf einem Amphorenfloß segelnd. Er sitzt auf einer Spitzamphora, an deren Mündung er ein schräg kariertes Segel gebunden hat; zwei an den oberen Segelzipfeln befestigte Taue hält er mit den Händen fest. Kurze Flachperlschnitte deuten die Wellen an.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,439.

Zum Motiv: Lippold Taf. 27,3. AGWien II Nr. 606 Taf. 8.

1. Jh. n. Chr.

176

Bild 1,50 x 1,15, flach. Form 6, Unterkante abgeschrägt. 1,70 x 1,35 x 0,45.

Grundlinie. Amor lenkt eine Ziegenbiga. Unter dem steigenden Gespann duckt sich ein Hund in Angriffshaltung.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,340. Cades II B 198

Zu Stil und Motiv: AGWien I Nr. 442 Taf. 74

1. Jh. n. Chr.

Als Reiter

177

Bild 1,0x0,85, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,20x1,09x0,38.

Grundlinie. Amor reitet auf einer Maus.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,432.

Zum Motiv: Furtwängler, Beschreibung Nr. 3850 Taf. 30.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

178

Bild 1,3x1,1, konvex. Form 15, Unterkante stark abgeschrägt. 1,48x1,24x0,50. Abdruck eines Fassungsrandes.

Amor reitet, in der Rechten die Zügel haltend, mit der Linken die Peitsche schwingend auf einem Hippokampen. Unter den Vorderfüßen des Tieres schwimmt ein Tintenfisch. Darüber Buchstaben? AR: I Γ I?

Original: Plasma, einst im Besitz von Graf Poniatowski.

Publ: Lippert[1] III 1,318.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 445 Taf. 74 II Nr. 603 Taf. 7; Nr. 1345 Taf. 126, mit Hinweisen, darunter stilverwandt: Sena Chiesa, Aquileia Nr. 275 Taf. 14. AGD. IV Hannover Nr. 825 Taf. 106

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

179

Bild 1,6x1,5, flach, doch nicht ganz eben. Form 14, Oberkante leicht konvex, Unterkante stark abgeschrägt. 1,80x1,58x0,45.

Amor reitet auf einem Hippokampen über Wellen, hält in der Linken die Zügel und schwingt in der Rechten einen Dreizack.

Original: Achatonyx (Nicolo?), einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,431.

1. Jh. n. Chr.

180

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,75x1,4, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,88x1,44x0,48.

Amor reitet auf einem Hippokampen über Wellen. Er sitzt nicht rittlings, sondern mit einem angewinkelten, einem ausgestreckten Bein auf der Schwanzwindung seines Reittieres, hält die Zügel mit der Linken, schwingt in der Rechten die Peitsche.

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,745. Berlin Nr. 3037 Taf. 25. Lippert[1] II 1,323.

1./2. Jh. n. Chr.

181

Bild 1,25x0,9, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45x1,15x0,4.

Amor reitet auf einem phantastischen Seegreifen mit einer Silensmaske als Brust, einem Widderkopf als Leib.

Original: Onyx, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,454.

1. Jh. v/1. Jh. n. Chr.

182

Bild 1,5x1,2, flach. Form 11. 1,63x1,32x0,50.

Rechts reitet ein Amor auf einem Delphin über Wellen, links streiten sich auf dem Uferfelsen zwei Amores um einen Tintenfisch (?).

Original: Schwarzer Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,348.

Zum Delphinreiter: Köln Nr. 135 Taf. 86, Bonn Nr. 16 Taf. 5.

1. Jh. n. Chr.

Als Jäger

183

Bild 1,59x1,33, flach, rechteckig. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,84x1,59x0,50.

Amorettenjagd in zwei Registern. Oberes Register: Die Jagd geht von rechts nach links. Amor hält ein Pedum (?), weist mit ausgestrecktem Zeigefinger seinen Hund an, dieser verfolgt einen etwas groß geratenen Hasen, auf den sich auch ein Adler stürzen will, und einen Hirsch. Unteres Register: Umgekehrte Jagdrichtung. Amor kommt eilenden Schrittes von links, trägt einen Speer (oder Saufeder?) und weist, wie sein Genosse oben die Hunde an. Ein Hund verfolgt einen umblickenden Fuchs, ein zweiter ist auf den Nacken eines Ebers gesprungen. Rundperlarbeit an Pfoten, Gelenken, den Flügeln des Adlers.

Original: Achat, Florenz, Nr. 1150 (Migliarini).

Publ: Agostini II Taf. 20 (hier Abb. 50). Rossi–Maffei IV 86 f. Taf. 54 Gori II Taf. 82,1 = Reinach Taf. 68, mit weiteren Literaturhinweisen, u. a. Winckelmann cl. 2,828, Glaspaste Stosch (= Abdruck Bonn cl. 2,836). Lippert[2] III 1,465. Cades II B 111 (›Calcedonio, Coll. Demidoff‹, offenbar irrtümlich)

Wohl die ausführlichste Darstellung jagender Amoretten auf einer Gemme. Amor mit Hund: Sena Chiesa, Aquileia Nr. 332, 333 Taf. 17; Hasen jagend Nr. 334 Taf. 17; mit Hund AGWien II Nr. 1352 Taf. 127. Den Haag Nr. 384, 385 (mit Hund), 702 (Hasen jagend).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

184

Sehr hell gelb, durchsichtig. Bild 1,38 x 1,07, leicht konvex. Form 23. 1,56 x 1,28 x 0,63.

Grundlinie. Amor steht in Vorderansicht neben einer schlanken Säule, hält in der Linken einen erlegten Wasservogel an den Beinen, hebt die Rechte (triumphierend?) empor. Die Brust- und Bauchmuskulatur ist durch dicke Rundperlvertiefungen wiedergegeben.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,324.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

185

Bild 1,30 x 1,07, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,52 x 1,32 x 0,45.

Amor mit Jagdbeute. Kurze Grundlinie. Ein kindlicher Amor schreitet nach links, wendet den Körper in Dreiviertelansicht nach vorn, den Kopf zurück, in Richtung der gesenkten Linken, die ein erlegtes Häschen an den Hinterläufen hält; mit der Rechten schultert er einen langen gebogenen Stab, an dem zwei Vögel hängen.

Original: Sard, einst Slg. Vieth, Dresden.

Publ: Lippert[1] III 1,325.

Sehr gute Qualität, etwa gleichzeitig den Amores des Aulos (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 31,1.3 u. 6,5; 33,1 u. 2), doch von schlankeren Proportionen als diese. Amor mit erlegtem Hasen: Den Haag Nr. 594.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

Als Fischer

186

Farblos, durchsichtig, ein hellgrüner Fleck auf der Unterseite. Bild 2,73 x 2,37, leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,84 x 2,56 x 0,55.

Amor sitzt auf einem leicht überhängenden Felsvorsprung am Meer, hält in der Linken (wohl AR: Rechten) die Angel, an der ein Fisch angebissen hat, in der Rechten einen halbkugelförmigen Eimer. Zu seinen Füßen schwimmt ein Ketos. Rechts steht auf einem hohen, schmalen Felsstück eine archaistische Statue des Neptun. Amor hat an den Spitzen aufgebogene Vogelflügel, trägt eine im Rücken und zwischen den Beinen herabhängende Chlamys.

Original: Chalcedon (nach Lippert), Karneol (nach Cades), Herzog von Devonshire (nach Lippert).

Publ: Winckelmann cl. 2,732 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9778). Lippert[1] I 1,366. Cades I C 69. Furtwängler, AG. I Taf. 42,29. Lippold Taf. 26,6.

Zum Motiv: hier Nr. 188. Bonn Nr. 49.

Kopie von Luigi Pichler: Cades IX 739.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

187

Bild 1,72 x 1,54, konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,87 x 1,70 x 0,72.

Ein Amor kniet auf einem Felsvorsprung am Meer und kämpft mit einem Dreizack gegen ein sich aufbäumendes Ketos. Rechts eine Priapstatuette auf einer Basis.

Original: Amethyst, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 78,5 = Reinach Taf. 38 (mit Hinweis auf CR. 1866, 95. Raspe–Tassie Nr. 6852). Winckelmann cl. 2,1621, Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9830. Lippert[2] III 1,438.

Zum Motiv: Cades II C 70.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

188

Bild 1,65 x 1,33, flach. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,45 x 0,34.

Ein Meeresstück zwischen zwei Felsenvorsprüngen; auf dem linken kniet ein Amor, der mit einem Dreizack nach einem großen Taschenkrebs sticht, auf dem rechten sitzt ein zweiter Amor mit einem Fisch an der Angel.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,319.

Zum Angler hier Nr. 186, zum Krebsstecher: AGD. IV Hannover Nr. 829 Taf. 107.

Ende 1. Jh. v./frühes 1. Jh. n. Chr.

189

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 1,58 x 1,28 Abdruck in Relief, im Sinne eines Abdrucks vom Original, Bildfläche leicht konkav, am Original also konvex. Rohling, Rand abgekniffen. 1,96 x 1,66 x 0,38.

Zwei Amores kämpfen mit einem großen Tintenfisch. Der linke ist mit einem Hammer (?) und einem Stock, der rechte mit Stock und Speer bewaffnet. Rundperlpunkte bilden die Arme des Oktopus und die Flügelränder. Unten eine Fehlstelle.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: Cades II B 103 (nur ein Amor).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Bei der Ernte

190

Hell gelblich mit zartvioletten Schlieren, durchsichtig. Bild 1,18 x 1,0, konvex. Form 15.
1,40 x 1,23 x 0,69. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Drei Amores bei der Weinernte. Einer kniet im Gezweig des Weinstockes, einer reckt sich auf Zehenspitzen, um eine Traube zu pflücken, der dritte kniet am Boden.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,326.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 845-848 Taf. 109. Hier Nr. 191. Maddoli 86 Abb. 19 Nr. 304.

1. Jh. n. Chr.

191

Bild 0,88 x 0,63, flach. Form 11, beide Kanten abgeschrägt. 1,14 x 0,95 x 0,36.

Grundlinie. Zwei Amores bei der Weinernte. Einer steht auf der an den Weinstock gelehnten Leiter, der zweite pflückt auf Zehenspitzen stehend vom Boden aus.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,452.

Vgl. Nr. 190.

1. Jh. n. Chr.

Mit Masken

192

Bild 1,14 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,27 x 0,34. Mit Abdruck einer modernen Fassung.

Grundlinie. Unter einem sich von links über die Szene neigenden Bäumchen steht auf einem Scrinium eine bärtige tragische Maske. Vor ihr sitzt ein Knäblein (flügelloser Amor) und streckt, im Spiel mit der Maske redend oder deklamierend beide Hände aus. Rundperlpunkte für die Blätter des Baumes, die Haarenden der Maske, die Finger- und Zehenspitzen, die Knie des Knäbleins.

Original: Karneol, einst im Besitz von Kardinal Alessandro Albani.

Publ: Lippert[2] III 1,447.

Zum Motiv: Furtwängler, Beschreibung Nr. 7454 Taf. 55.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

193

Bild 1,02 x 0,80, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,07 x 0,90 x 0,35.

Grundlinie. Auf einem Scrinium liegt eine bärtige, kahlköpfige Komödienmaske; ein vor ihr sitzender kleiner Amor versucht sie zu füttern: In der Rechten (der Unterarm ist nur teilweise abgedrückt) hält er einen Traubenklotz, in der Linken eine einzelne Traube.

Original: Sard, British Museum, aus Slg. Towneley.

Publ: Lippert[1] II 1,315. Cades II B 68. Walters Nr. 1517 Taf. 20,1507.

Motiv verwandt: hier Nr. 192; AGD. IV Hannover Nr. 464 Taf. 64.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Mit Waffen

194

Bild 1,77 x 1,60, stark konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,95 x 1,82 x 0,80.

Grundlinie. Amor steht, das linke Standbein mit dem zurückgesetzten rechten Bein kreuzend, auf einen Stab (wohl eine Lanze) gestützt. Mit Rund- und Flachperlzeigern gearbeitet, dicke Rundperlpunkte geben die Hände, die Enden des Stabes, etwas kleinere die Teile des Gesichtes wieder. Hinter dem Rükken beginnend, den Gemmenrand folgend, in großen Buchstaben mit dicken Rundperlenden, AR: BEICITAΛOC.

Original: Sardonyx, Florenz Nr. 1455 (Migliarini), Inv. gen. 14730.

Publ: Gori, Inscr. Ant. Etr. 56 Taf. 5,2. Gori II Taf. 3,2 = Reinach Taf. 43. Lippert[2] III 1,457. Bracci I 232/3. Raspe–Tassie 6661. Zannoni, Reale galleria di Firenze. Serie V. Camei ed intagli (Florenz 1824-1831) II 97 Taf. 49,2. Letronne, AdI. 1845, 271. Raoul–Rochette [2] 127. CIG. IV Nr. 7168. Brunn II

606f. Rossbach in RE III (1899) 196 s. v. Beisitalos. Furtwängler, AG. III 275 Abb. 141.

Gori, Inscr. Ant. Etr. hatte erwogen, ob die Inschrift den Künstler bezeichnen könne, dies aber, Mus. Flor., wegen der Größe der Buchstaben verworfen. Bracci stimmt ihm zu und vermutet, daß es sich um die Besitzerinschrift handele. Letronne, Raoul-Rochette, CIG, Brunn und Reinach erklären die Inschrift wegen des ungriechischen Wortes und der Größe der Buchstaben für falsch; den Stein selbst hält Reinach für antik. Rossbach erklärt: »Der Name ist ungriechisch, aber nicht unmöglich.«
Furtwängler hat die Gemme richtig einer Reihe stilverwandter Gemmen mit ähnlichen Inschriften seiner hellenisierenden Gruppe italischer Gemmen zugeordnet und die Inschrift als Besitzerinschrift bestimmt. Den seltsamen, griechisch geschriebenen Namen hält er für den eines Italikers. Vgl. auch AGWien II Nr. 1060, 1061.

Anfang 1. Jh. v. Chr.

195
Bild 1,30 x 0,93, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,42 x 1,13 x 0,34.

Auf felsigem Gelände errichtet Amor ein Tropaion. Er umfaßt den auf eine Stange gesteckten Panzer mit der Rechten, drückt mit der über den Kopf erhobenen Linken auf das obere Ende des Tropaions. Links liegt ein von vorn gesehener Rundschild mit Gorgoneion und ein Pfeil. Rundperlarbeit an den Flügeln, den Panzerlaschen, der Tropaionstange, dem Rahmen des Gorgoneion.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Agostini I (1685) 48f. Taf. 126 (hier Abb. 51, Nachstich der Erstausgabe von 1657). Rossi – Maffei III (1708) 23f. Taf. 11. Gori I Taf. 75,5 = Reinach Taf. 36 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,441.

Vorzügliche Arbeit im Stil der in Rom eingewanderten griechischen Meister, doch verrät der Rundschild mit dem Gorgoneion Vertrautheit mit der italischen Gemmenschneidertradition (vgl. z. B. hier Nr. 108, 131). Zum Motiv: Richter, Gems Nr. 306 Taf. 42. Lewis Coll. Nr. 58. Den Haag Nr. 783 Taf. 132. AGD. I 1 Nr. 360 Taf. 42 (hellenistisch).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

196
Bild 1,07 x 0,90, ganz leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,34 x 1,22 x 0,48.

Grundlinie. Amor steht in Vorderansicht, hält in der Rechten den Bogen, nimmt mit der Linken einen Pfeil aus dem Köcher.

Original: Schwarzer Sard, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,705. Lippert[1] II 1,317. Cades II B 20. Berlin Nr. 6770 Taf. 49. Furtwängler, AG. Taf. 43,62. Lippold Taf. 25,10.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

Varia

197
Bild 1,17 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,30 x 1,10 x 0,55.

Grundlinie. Zwei boxende Amores. Einer sitzt am Boden und wischt sich die Augen, der Sieger steht in Ausfallstellung; beide tragen caestus.

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,684. Lippert[1] II 1,346. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn VII 506. Cades IV F 23. Berlin Nr. 6794 Taf. 49. Lippold Taf. 26,10.

Zum Motiv: London Nr. 1532 Taf. 20. Zum stehenden Amor: AGD. IV Hannover Nr. 836 Taf. 107.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

198
Bild 1,14 x 0,90, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,17 x 0,95 x 0,47.

Grundlinie. Ein stehender Amor hält einen länglichen Gegenstand (Buchrolle?) in der Linken, die Rechte ist nicht (mehr?) sichtbar. Vorn eine Faust mit Ähre und Mohnkapsel.

Original: Onyx, einst im Besitz von Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] II 1,337.

Stilverwandt: hier Nr. 199.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

199
Bild 1,03 x 0,87, konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,22 x 1,08 x 0,49.

Ein siegreicher Amor mit Palmzweig und Kranz schreitet auf Zehenspitzen dahin. Zu beiden Seiten, die Buchstabenfüße nach außen: AR: FES/TI.

Original: Sardonyx, Kassel, einst Slg. Capello.

Publ: Lippert[2] III 1,442. Raspe – Tassie 6964 AGD. III Nr. 35.

Festus ist lateinisches Cognomen, vgl. I. Kajanto, The Latin Cognomina (1965) 28, 62, 221. Gleichlautende Inschrift: AGWien I Nr. 395 Taf. 66.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

200

Bild 1,20x0,99, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,38x1,19x0,32.

Grundlinie. Schreitender, die Doppelflöte spielender Amor.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,455.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1354, Taf. 127. Hier Nr. 202.

1. Jh. n. Chr.

AMOR UND PSYCHE

201

Bild 1,75x1,25, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,0x1,46x0,35. Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Ein Mädchen, Psyche, steht mit sinnend zum Mund erhobener Linken, mit redend aufwärts gewandter Rechten, über deren Handgelenk der Mantelzipfel herabfällt, vor einem kleineren Amorknaben. Dieser streckt flehend die Hände zu den Knien des Mädchens aus, blickt zu ihr empor.

Original: Achat, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,154.

Zum Motiv, Psyche geflügelt: Abdrucksammlung Gerhard, Bonn V 378. Kugel-Strich-Stil, vgl. AGWien I 15 f., bzw. späterer »Italic-Republican Pellet-Style« nach Maaskant – Kleibrink, vgl. Den Haag 131 f., z. B. Nr. 223. Motiv verwandt: Furtwängler, AG. Taf. 24,54.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

202

Bild 1,95x1,62, ganz wenig konvex. Form 15, beide Kanten wenig abgeschrägt. 1,97x1,65x0,45.

Rechts sitzt ein knabenhafter Amor auf einem Felsblock, hält die auf den rechten Oberschenkel gestützte Kithara mit der Linken am Steg, spielt aber nicht, blickt vielmehr der auf ihn zukommenden Gruppe entgegen. Ein kindlicher Amor führt ihm ein Mädchen, wohl Psyche, zu; eilends läuft er, die Doppelflöte spielend, voraus. Das Mädchen aber bleibt schüchtern, mit gesenktem Haupt und eng nebeneinandergestellten Füßen, stehen. Über einer bis oberhalb der Fesseln reichenden Tunica trägt sie ein Mäntelchen aus dickem Stoff, das sie mit der Linken, deren Fingerspitzen gerade sichtbar sind, festhält. Der am Körper herabhängende rechte Arm zeichnet sich unter dem Stoff ab. Beide Amores sind nackt, sie tragen die Knabenlocke. Die Haare des Mädchens sind in kurzen Fransen in die Stirn gekämmt, im Nacken zu einem winzigen abstehenden Zöpfchen geflochten, das durch drei Rundperlpunkte wiedergegeben ist. Die ernste apollinische Haltung des kitharaspielenden Amorknaben und die bräutliche Haltung des Mädchens werden durch die heiter-gelöste Gestalt des flötespielenden Putto noch hervorgehoben. Die hohe Qualität der Gemme zeigt sich auch in der flächigen Geländeangabe.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 2,784 (Glaspaste Stosch, Abdruck in Bonn, also nach Berlin gekommen, nicht bei Furtwängler, Berlin verzeichnet). Lippert[1] I 1,371. Cades II B 237.

Die zarte Durchmodellierung der Figuren bei verhältnismäßig flachem Schnitt entspricht der Stilstufe von Werken wie Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 34,1; AGD. II Nr. 445 Taf. 78; 464 Taf. 82. Die Verwendung feinster Rundperlkügelchen für Details, wie Zöpfchen, Löckchen der Amores, Mantelzipfel, Flötenenden, Enden der Kithara-Arme, Knöchel, Zehen legt eine Datierung in frühaugusteische Zeit nahe. Schon Winckelmann vermutet, daß das Mädchen ›Psyche‹ zu nennen sei; ungeflügelte Psyche: Furtwängler, AG. I Taf. 37,18; hier Nr. 201.

(Wohl Anfang des) letzten Drittels des 1. Jh.s v. Chr.

203

Bild 1,0x0,85, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,37x1,22x0,47.

Grundlinie. Knieende, gefesselte Psyche in hochgegürtetem Chiton mit Schmetterlingsflügeln.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 79,6 = Reinach Taf. 38 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,463. Raspe – Tassie 7173.

Kugel-Strich-Stil. Zum Motiv: Furtwängler, AG. Taf. 24,46.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

204

Bild 1,64x1,30, konvex, rechteckig mit abgerundeten Ecken. Form 6, beide Kanten abgeschrägt. 1,66x1,34x0,46.

Grundlinie. Psyche sitzt mit geneigtem Oberkörper, auf dem Rücken gefesselten Händen am Boden neben einem Tropaion. Sie hat große Schmetterlingsflügel, ein Mantel bedeckt die Beine.

Original: Amethyst, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] I 1,377.

Flachperlstil. 1. Jh. n. Chr.

205

Bild 2,22 x 1,99, stark konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt, Bildrand teilweise angeschliffen. 2,24 x 2,0 x 0,67.

Büste der Psyche als pausbäckiges Kleinkind mit zierlichen Vogelflügeln. Auf der von vorn gesehenen Büste ist der Kopf in die Dreiviertelansicht zur Seite gewandt. Im kurzlockigen Haar liegt ein dicker Kranz aus Efeu und Blüten, der von einer breiten Binde umwunden ist; die Enden der Binde fallen zu beiden Seiten des Halses herab, eines verhüllt die linke Faust.

Original: Amethyst, einst Slg. Vettori, Rom.

Publ: Gori II 45 = Reinach Taf. 59 (mit weiterer Literatur). Lippert[1] I 1,203; [2] I 505. Raspe–Tassie 6553.

Zum Typus: AGWien I Nr. 430 Taf. 72; II Nr. 1007 Taf. 64.

1. Jh. n. Chr.

206

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,48 x 0,76, hochoval, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,67 x 1,10 x 0,47.

Ein Amorknabe steigt aus einer Blüte empor und versucht mit beiden erhobenen Händen einen Schmetterling zu haschen.

Original: Topas, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 1,458. De Murr Nr. 357.

Zum Motiv, ohne Schmetterling: AGWien I Nr. 431 Taf. 72, mit Hinweisen, u. a. auf: H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch 192 ff.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

207

Bild 1,24 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,33 x 1,10 x 0,40.

Grundlinie. Amor nagelt, auf Zehenspitzen stehend, weit mit dem Hammer ausholend, einen Schmetterling an einen Baum.

Original: Sard, einst Slg. Cerretani, Florenz.

Publ: Rossi–Maffei III Taf. 22, hier Abb. 52. Lippert[1] II 1,352. Winckelmann cl. 2,893 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9496). Cades B II 274. Stephani, CR Petersb. 1862, 160 u. Anm. 3,165.

Motiv und Zeit: Den Haag Nr. 1158, signiert von Aulos, mit Hinweisen u. a. auf R. Stuveras, Le Putto dans l'Art Romain (1969) 63.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

208

Bild ca. 1,45 x 1,3, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt, Oberkante abgerundet. 1,60 x 1,45 x 0,56.

Grundlinie. Amor hält stehend einen Schmetterling an den Flügeln, sengt ihn mit einer Fackel. Gute Qualität, höfisch-klassizistischer Stil.

Original: Sard, einst Slg. des Königs von Sizilien. Neapel?

Publ: Lippert[1] II 1,351. Cades II B 278.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1358, 1359 Taf. 127.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

209

Bild 1,03 x 0,77, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,23 x 0,97 x 0,37.

Grundlinie. Amor einen Schmetterling sengend. Zu seinen Füßen liegen Pfeil und Bogen.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,330.

Vgl. zum Motiv Nr. 208, auch stilverwandt, die vorliegende Paste ist kleiner im Format und geringer in der Qualität.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

210

Bild 1,87 x 1,50, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,99 x 1,62 x 0,44.

Grundlinie. Ein knabenhafter Amor sitzt gefesselt, gesenkten Hauptes auf einem Felsen. Vor ihm steht auf einer Säule eine Statuette der geflügelten Nemesis, das Rad hinter ihren Füßen ist schwach zu erkennen. Klassizistischer Stil.

Original: Karneol, Florenz Nr. 1452 (Migliarini), Inv. gen. 14726.

Publ: Lippert[2] III 1,444. Gori I Taf. 76,7 = Reinach Taf. 37 (mit weiterer Literatur). Cades II B 302. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn VI 468.

Zum Motiv, ohne Nemesis: Den Haag Nr. 245.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

211

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,98 x 1,42, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,27 x 2,69 x 0,46.

Amor als Jüngling sitzt mit auf den Rücken gefesselten Händen als Schutzflehender auf einem Altar. Der bis auf den um die Beine geschlungenen Mantel nackte Körper ist in Dreiviertelvorderansicht gege-

ben, der Kopf ins Profil und leicht aufwärts gewandt. Das Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zusammengebunden. Ein großer Flügel nimmt die Biegung des Körpers auf und paßt sich zugleich eng dem Gemmenoval ein. Der flach eingeschnittene linke Schenkel ist auf dem Abguß nicht zu sehen.

Original: Karneol, Slg. Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 1,383. Gravelle I Taf. 73 = Reinach Taf. 76 (mit weiterer Literatur). Abdrucksammlung Gerhard, Bonn VI 486. Furtwängler, AG. Taf. 38,10. Lippold Taf. 31,3.

Arbeit eines Meisters augusteischer Zeit. Zum Motiv hier Nr. 210. Eine (moderne?) Replik in Leningrad: Neverov, Intaglios Nr. 69.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

212

Bild 0,84 x 0,67, flach. Form 15, Unterkante abgeschrägt, Oberkante leicht konvex. 1,34 x 1,22 x 0,35.

Grundlinie. Amor steht, mit in Dreiviertelvorderansicht herausgewandtem Kopf, müde auf eine Hacke gestützt.

Original: Achatonyx, einst im Besitz von Kammerherrn von Marschall, Dresden.

Publ: Lippert[2] III 1,469.

Zum Motiv: New York Nr. 304 Taf. 42. AGD. IV Hannover Nr. 265 Taf. 42, mit Hinweisen u. a. auf Curtius in Festschrift Loeb (1930) 53 ff.

Ende 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

213

Bild 1,03 x 0,95, konvex. Form 20, Kanten abgeschrägt. 1,34 x 1,28 x 0,39.

Grundlinie. Amor schwingt eine Hacke.

Original: Amethyst, einst Slg. Kardinal Alessandro Albani.

Publ: Lippert[2] III 1,440.

1. Jh. n. Chr.

APOLLO

214

Bild ca. 1,90 x 1,40, abgerundete Kante, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,03 x 1,60 x 0,50.

Grundlinie. Apollo steht in Dreiviertelvorderansicht mit linkem Standbein, rechtem Spielbein, den rechten Unterarm auf eine Säule lehnend, die Linke mit nach außen gedrehter Handfläche locker auf den Glutaeus stützend. Der in der Rechten zu ergänzende Bogen fehlte wohl schon in der flauen Form. Das Haar fällt in einem langen, am Ende abgebundenen Schopf in den Nacken. Statuarisches Motiv.

Original: Karneol, Herzog von Devonshire (nach Lippert, 1776).

Publ: Lippert[2] III 1,114.

Zum Motiv: Richter, EG. II Nr. 75 und 76, mit Hinweisen, unter denen Furtwängler, AG. Taf. 42,8 stilistisch am nächsten kommt. Nach Richter kopiert der Typus wahrscheinlich eine Statue des frühen 4. Jh.s v. Chr. Im vorliegenden Fall sind Körper und Frisur jedoch einer Neigung der Glyptik spätrepublikanischer und augusteischer Zeit folgend dem frühklassischen Stil nachgebildet, vgl. Furtwängler, AG. III 345, 349, 350. Vgl. auch AGWien I Nr. 411 Taf. 69. Oxford I Nr. 335 Taf. 55.

2. Hälfte 1. Jh. v./Anfang 1. Jh. n. Chr.

215

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,37 x 1,14, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.
1,64 x 1,36 x 0,36. Der schmale konvexe Rand der Fassung ist mitabgegossen.

Grundlinie. Apollo steht mit überkreuzten Beinen in Vorderansicht, die Rechte auf das Becken eines Dreifußes lehnend, in der gesenkten Linken einen Zweig haltend. Die Chlamys hängt im Rücken bis auf Wadenhöhe herab. Statuarisches Motiv.

Original: Karneol, einst Slg. Graf von Werthern.

Publ: Lippert[2] III 1,115. Raspe–Tassie 2907.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 762 Taf. 98, vgl. Nr. 761.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

216

Bild 2,15 x 1,54, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,28 x 1,70 x 0,39.

Stehender Apollo, den Kopf en face herausgewandt, den Körper in Dreiviertelansicht gesehen, neben einem Dreifuß auf Stufenbasis. Vom Dreifuß sind ein Bein und zwei Querstege gegeben. Apollos rechter, vom Mantel umwundener Arm ruht auf seinem Rand. Neben ihm eine hochovale Eintiefung (unfertig? Dreifußkessel?). Die gesenkte Linke hält einen Zweig. Die Füße sind mit abgeplatzten Stellen des Originales verloren. Statuarisches Motiv.

Original: Karneol, einst im Besitz des Steinschneiders Hübner, Dresden.

Publ: Lippert[2] III 2,389. Raspe–Tassie 7998 Taf. 46.

Lippert und Raspe deuten das Bild als siegreichen Diskuswerfer, d.h. das Oval auf dem Dreifuß als Diskos. Raspe nimmt an, daß der Stein wegen der Beschädigung unten nicht fertiggestellt wurde, wobei er an eine größere Glättung der Muskeln denkt. Die vorliegende, strengen Stil nachahmende Gestaltung des Torsos, dürfte die beabsichtigte sein. Das Gesicht ist schlecht aus der Form gekommen. Sehr ähnliches Motiv, der Dreifuß auf einer Säule: AGWien I Nr. 409 Taf. 68; verwandt hier Nr. 215.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

217

Türkisblau, durchscheinend. Bild 1,54 x 1,15, konvex. Form 6, Kanten abgeschrägt. 1,73 x 1,32 x 0,62.

Grundlinie. Apollo steht mit überkreuzten, vom Mantel umhüllten Beinen in Vorderansicht, lehnt sich mit dem rechten Unterarm, über den das Mantelende herabfällt, an eine auf niedrigem Sockel stehende Kithara, legt die Linke auf das zur Seite gewandte Haupt. Statuarisches Motiv. Zu seiner Linken steht auf runder Basis mit Füßen (also aus Bronze gedacht) eine Statuette der Diana mit Köcher und Speer, über ihr ein Stern.

Original: unbekannt.

Ende 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

218

Bild 1,83 x 1,55, konvex. Form 23. 1,90 x 1,63 x 0,50.

Grundlinie. Streit zwischen Apollo und Amor. Apollo steht in Dreiviertelvorderansicht, hält mit der Linken das obere Ende des auf den Schenkel gestützten Bogens, legt die Rechte auf die Leier. Sein Kopf ist in Richtung des kleinen Amor gewandt, der nach oben weisend, zwei Pfeile in der Linken haltend davonläuft.

Original: Karneol, Berlin (West) aus Kertsch, 1907 mit der Slg. Merle de Massoneau in die Slg. gekommen.

Publ: Lippert[1] I 1,63 (damals, 1755, in England); [2] I 166. AGD. II Nr. 439 Taf. 77.

A.O. bezog ich die Szene auf Ovid, Metamorphosen 1,452ff. K. Schefold, Neue Zürcher Zeitung 1.9.1970, Feuilleton, vermutet für Bild und Dichtung eine gemeinsame hellenistische Quelle.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

219

Ganz wenig rosa, durchsichtig. Bild 1,50 x 1,25, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,56 x 1,38 x 0,40.

Strichrand. Kopf des Apollo. Das in feingezeichneten Wellen vom Scheitel herabgekämmte Haar wird von einer schmalen, schleifenlosen Binde gehalten, fällt in drei kurzen Locken in die Stirn, in drei abgestuften Korkzieherlocken über Ohr und Nacken. Das klassische Profil springt wenig vor. Der Halsabschnitt ist konkav begrenzt.

Original: Sard, einst Slg. Odescalchi, Rom.

Publ: Lippert[1] III 2,82 (Ptolemaios Philopator).

Ein besonders qualitätvolles Gemmenexemplar vom Typus der Apolloköpfe auf Denaren des L. und C. Calpurnius Piso, Crawford, Nr. 340/1 Taf. 44; Nr. 408/1 a, b Taf. 50.

Die schmale Binde kommt auf Denaren des Sohnes C. Calpurnius Piso vor (BMC. Republic III Taf. 46,13 ff.), auch das ›gerade‹ Profil findet sich dort (a. O. Taf. 46,20; 47,11.14).

Zum Motiv auf Gemmen: AGD. II Nr. 357 Taf. 65. AGD. IV Nr. 474 Taf. 65. AGWien I Nr. 172 Taf. 30; II Nr. 1051 Taf. 75. Dimitrova-Milčeva, Antike Gemmen ... Sofia Nr. 51 (flüchtig, die Locken nicht gedreht). Simon in LIMC. II s. v. Apollon/Apollo Nr. 115-121.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

220

Farblos mit amethystfarbenen Schlieren, durchsichtig. Bild 1,77 x 1,35, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,97 x 1,49 x 0,51.

Bis unterhalb der Brust reichende Büste des Apollo. Das Oberkopfhaar ist in gleichmäßigen Strähnen mit feiner Binnenzeichnung vom Scheitel bis zum Lorbeerkranz geführt. Das Schläfenhaar ist von einem Bausch in Stirnmitte aus in Wellen nach hinten gekämmt und über den in den Nacken fallenden Locken geknotet. Der Kopf ist leicht geneigt, so daß die Stirn-Nasenlinie eine Senkrechte bildet. Um die Büste liegt eine, flach und kalligraphisch gezeichnete, mit einer kleinen, runden Fibel geschlossene Chlamys. Hinter der Büste erscheinen vorn das Ende des Bogens, hinten das des Köchers.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,45.

Kleinere, gleichzeitige Replik des Sard in Florenz (Cades I E 7; Gori I Taf. 64,6 = Reinach Taf. 31; Lippert[1] I 1,46; Furtwängler, AG. I Taf. 40,31; Richter, EG. II Nr. 82 und 725a; Vollenweider, Steinschneidekunst 55 Anm. 45,71 Taf. 54,1; 33 x 25 mm). Vollenweider datiert den Sard in die zwanziger Jahre des 1. Jh. v. Chr.; Simon, DLZ. 88, 1967, 637 schlägt

wegen der an Bilder des Antinoos erinnernden Büstenform eine Datierung in hadrianische Zeit vor. Eine Entscheidung ist nicht leicht (vgl. die Diskussion um die Datierung des Aspasios, bei der die Büstenform wohl ebenfalls eine wichtige Rolle spielt: Vollenweider, a. O. 30 ff. ›Mitte 1. Jh. v. Chr.‹, Zazoff, in Antikensammlungen im 18. Jh. 368 Anm. 37 mit Hinweis auf AGD. V ›hadrianisch‹, vgl. hier zu Nr. 144). Die Art wie die Oberkopfhaare des Apollo gezeichnet sind, ist in augusteischer Zeit belegt, vgl. die Mänaden des Aulos und Solon, Vollenweider, a. O. Taf. 32,7 u. 51,2; beide Gemmen belegen auch die weit herabgezogene Büstenform, vgl. ferner a. O. Taf. 52,1. Die Frisur findet sich ähnlich bei dem spätaugusteischen Apollo des Hyllos, a. O. Taf. 81,1 (vgl. Divus Augustus 35). Ich möchte daher der Datierung in augusteische Zeit den Vorzug geben.
Moderne Kopien: Sarde im Cabinet des Médailles, Richter, EG. II Nr. 725, und im British Museum, Dalton Nr. 604 Taf. 22.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

221

Bild 1,55 x 1,23 mit teilweise abgedrücktem Rand der Fassung, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,90 x 1,66 x 0,60.

Büste des Apollo mit Nackenrolle und zwei herabhängenden Korkzieherlocken, einem Chlamysstück um die Büste. Vorn ein Zweig. Linearer Stil.

Original: Karneol, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,171.

Motiv und Stil verwandt: AGWien I Nr. 414 Taf. 69.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

222

Zart rosa, durchsichtig. Bild 0,97 x 0,80, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,19 x 1,05 x 0,56.

Büste des Apollo mit kleinem Nackenknoten, um die Büste ein Gewandstück, hinten das obere Köcherende. Linearer Stil.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,107.

Motiv- und stilverwandt Nr. 221.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

BACCHUS UND KREIS

Bacchus

223

Fast farblos, etwas bläulich, durchsichtig. Bild 2,60 x 1,33, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 2,91 x 1,64 x 0,65.

Grundlinie. Stehender bärtiger Bacchus in archaistischem Stil mit Kantharos und Thyrsos.

Original: Bandachat, New York, aus Slg. King 1881. Einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 1,224. De Murr Nr. 33 (»Un prêtre persan«). Raspe – Tassie Nr. 4202 Taf. 37. Furtwängler, AG. I Taf. 24,42 (unter Ausläufern des italischen Stiles, sc. 1. Jh. v. Chr.). New York Nr. 145 Taf. 25; Richter, EG. I Nr. 526 (4.-3. Jh. v. Chr.).

Stil und Motiv verwandt: Richter, EG. II Nr. 168. Vgl. Nr. 224.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

224

Bild 1,19 x 0,88, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,17 x 0,38.

Grundlinie. Stehender Bacchus in archaistischem Stil. Er trägt einen langärmeligen Chiton und einen im Rücken in Zickzackfalten herabhängenden Mantel, hält den aus Rundperlstrichen und -punkten gebildeten Thyrsos und den Kantharos. Das Haar ist zu Schläfenrolle und Knoten, mit einer herabhängenden Locke, frisiert, der Bart spitz.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Gori I 87,3 = Reinach Taf. 42 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,223. Raspe – Tassie 4197.

Zu Motiv und Stil vgl. AGWien I Nr. 229 Taf. 40.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

225

Dunkelblau, kaum durchscheinend. Bild 1,69 x 1,25, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 1,88 x 1,52 x 0,31.

Bacchus oder ein Bacchuspriester vom gleichen Typus wie Nr. 224 bekränzt eine kleine am Boden stehende Priapstatue; der Thyrsos lehnt an der linken Schulter. Rechts wächst ein Weinstock empor, auf dessen sich bis zur Bildmitte neigenden Spitze ein Vogel sitzt.

Original: Unbekannt.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

226

Bild 1,0x0,8, konvex. Form 21. 1,37x1,2x0,47.

Büste des Bacchus mit in Dreiviertelvorderansicht gesehenem Kopf. In die jugendlich gerundeten Gesichtsformen sind mit sicheren Schnitten die leicht geschwungenen Brauen, Augen, kräftige gerade Nase und der volle Mund, dem ein Grübchen im Winkel einen lächelnden Ausdruck verleiht, eingetragen. Im hochgesteckten Haar liegt ein lockerer Kranz aus Efeu und Korymben, gelöste Haare fallen auf die Schultern. Ein Chiton umgibt die Büste, auf der rechten Schulter liegt ein Mantelstück.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,153.

Zum Stil: AGWien I Nr. 249 Taf. 43. Man könnte fragen, ob auch hier eine Mänade gemeint sei, doch sprechen die hoheitsvolle Haltung des Kopfes und die Bekleidung der Büste für Bacchus. Verwandt: Furtwängler, AG. I Taf. 41,7 (Bacchus). AGD. IV Hannover Nr. 501 Taf. 68 (Mänade). Bonn Nr. 120 (Dionysische Maske?).

Mitte 1. Jh. v. Chr.

227

Bild 1,32x1,10, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,48x1,27x0,40.

Kopf des Bacchus mit Nackenknoten und Korkzieherlocke, einer Efeuranke im Haar. Linearer Stil.

Original: Sard, verschollen, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[1] III 1,156.

Stil und Motiv: AGWien I Nr. 232 Taf. 40; verwandt Nr. 251 Taf. 43 (Mänade). Maaskant-Kleibrink Nr. 297 Taf. 58 (Mänade). AGD. IV Hannover Nr. 507 Taf. 69. Der Typus wird sowohl für Bacchus wie für einen Mänadenkopf verwendet; auf den Denaren des C. Vibius Pansa und C. Vibius Varus, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 22,6 (ca. 48 v. Chr.) und Taf. 18,8 (42 v. Chr.) ist sicher Bacchus gemeint, ebenso AGWien I Nr. 465 Taf. 77; auch der vorliegende Kopf scheint mir männlich.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

228

Bild 1,90x1,45, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,02x1,54x0,57.

Archaistischer Kopf des Bacchus und Kopf des Silen von sokratischem Typus einander zugewandt.

Original: Granat, verschollen. Vielleicht identisch mit dem Granat, Marlborough Gems II Taf. 3 = Reinach Taf. 113 (19x15 mm).

Publ: Lippert[1] I 2,153. Cades IV B 64 (Socrate e Platone, Giacinto). Cades, Uomini illustri 1,23.

Replik: Achat, Cabinet des Médailles, Richter. EG. II Nr. 173. Zu sokratesähnlichen Silentypen: C. Weikkert, Festschrift für James Loeb (1930) 103 ff. Schefold, Antike Kunst 2, 1959, 21 ff. Zum Stil des Silenskopfes vgl. AGWien I Nr. 341 Taf. 59.

Die Darstellung galt bis ins 19. Jh. hinein als Plato und Sokrates.

Eine Gemme des 18. Jh.s verbindet den ›Sokrates‹ mit dem mittelalterlichen Aristotelestypus mit Mütze: Lippert[1] I 2,154; Löhr'sche Dactyliothek, Bonn 3,235.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Thiasos

229

Bild 1,58x1,45, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,75x1,56x0,48.

Ein junger Pan mit Bockshörnchen, -ohren und -beinen sitzt auf einem Felsen und schwingt mit beiden Armen einen Amorputto empor. Hinter ihm steht Papposilen auf einer Pfeilerbasis, an den Felsen und einen Baumstamm gelehnt, behaglich die Szene betrachtend. Ein Mantel ist um seinen Unterkörper und den auf den Rücken gelegten Arm geschlungen. Am rechten Rand ein weiterer Amor. Ein dritter sitzt mit dem Beschauer zugewandtem Rücken auf einem Stein im Vordergrund (schlecht abgeformt). Rechts von ihm hängt das Kopfteil eines auf dem rechten Oberschenkel des Pan liegenden Raubtierfells herab. Am linken Rand ein knorriges Bäumchen.

Original: Amethyst, Florenz Nr. 1588 (Migliarini), Inv. gen. 14777.

Publ: Gori I Taf. 91,2 = Reinach Taf. 43 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,237.

Vergleichbare ›Genreszenen‹: Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 25,7.8.; hier Nr. 17 u. 347.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

230

Bild 1,84x1,45, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,95x1,68x0,43.

Grundlinie. Papposilen führt einen Esel, indem er ihm den Arm um den Hals legt, in der Rechten hält er einen Stock. Eine Mänade reitet im Damensitz auf dem Esel, dessen Rücken mit einem Fell bedeckt ist. Die Mänade wendet dem Beschauer den nackten, vom Mantel nur gerahmten Rücken zu, wendet den Kopf in Dreiviertelansicht nach vorn. Mit beiden

Händen hält sie einen Thyrsos, wohl um mit Stößen des Thyrsosendes den störrischen Esel, der mit hängenden Ohren und steifen Beinen dasteht, zum Weitergehen zu bewegen.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 91,4 = Reinach Taf. 43 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,229.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

231
Bild 1,63 x 1,45, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,90 x 1,67 x 0,53.

Ein bis auf die vor der Brust geknotete Nebris nackter Bacchant sitzt rittlings auf einem Pantherweibchen, das er mit dem Ende seines Thyrsos antreibt; mit der Linken hält er eine im Damensitz vor ihm sitzende, vom Rücken gesehene Bacchantin, mit Busenband und um die Beine geschlungenem Mantel. Die Frau streckt den rechten Arm vor, hält mit der Linken den Mantelsaum. Ihre rechte Hand und das linke Ohr, die linke Vordertatze des Pantherweibchens fehlen. Der Hals des Raubtiers ist mit einer Girlande geschmückt.

Original: Karneol, Florenz Inv. 1565.

Publ: Gori I Taf. 96,1 = Reinach Taf. 44. Lippert[2] III 1,247. Raspe–Tassie Nr. 4355. Wicar, Galerie de Florence. Tableaux statues, basreliefs et camées de la galerie de Florence et du Palais Pitti, dessinés par Wicar et gravés sous la direction de Masquelier, avec explications de Mongez (Paris 1804) I Taf. 24 (nach Reinach, mir nicht zugänglich).

Klassizistischer Stil mit Elementen des Flachperlstils in den aus Strichlein zusammengesetzten Profilen.
Dieser Stein war offenbar das Vorbild der pseudoantiken Gemme mit der Signatur ›Karpou‹, hier Nr. 866.
Ende 1. Jh. v./Anfang 1. Jh. n. Chr.

232
Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 2,39 x 1,58 unten fehlt ca. 0,02, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 2,60 x 2,40 x 0,60.

Grundlinie. Ein in Dreiviertelrückansicht gegebenes Satyrmädchen reckt sich hoch auf die Zehenspitzen; sie hat ihre Nebris zum Bausch geknotet und mit Trauben gefüllt, hält den Beutel mit der durch die Schlaufe gesteckten Linken fest und entnimmt ihm mit der über den Kopf greifenden Rechten eine Traube. Ein Knäblein, das nicht als Satyr gekennzeichnet ist, streckt verlangend seine Hand nach den Früchten aus, in der gesenkten Rechten hält es ein Pedum. Rechts ein girlandengeschmückter Pfeiler, bekrönt von einem durch den Rand beschnittenen Gefäß (Kantharos?), an seiner Vorderseite lehnt ein Thyrsos.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv vgl. AGD. I 2 Nr. 869 Taf. 100 (»2./1. Jh. v. Chr.«). Zum Stil: hier Nr. 245.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Silene

233
Bild 1,40 x 1,07, stark konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,07 x 0,70.

Auf einem Tierfell, von dem rechts ein Tatze heraunterhängt, sitzt ein Silen, wohl Marsyas, mit gekreuzten Beinen in Vorderansicht. Er hält in jeder Hand ein Flötenrohr. Ein Kranz mit einer Blüte oder Korymben in der Mitte schmückt die kahle Stirn. Bauch und Beine sind behaart, das Schwänzchen ist links zu sehen. Unterhalb vom Bausch des Tierfells links ein Astragal. Darüber am Rand eine rechteckige Einarbeitung (für die Krampe einer Fassung?). Rechts, zwischen Ellbogen und Tatze, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: ΓΑΙΟC nur schwach eingetieft, ohne Rundperlkügelchen an den Hastenenden.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 2,1136 (Marsyas. Die Inschrift nicht erwähnt. Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9504). Panofka, Gemmen mit Inschriften, AbhAkBerlin 1851,4 Taf. 1,3. Cades II A 342. CIG. IV 7170b. Brunn II 560. Furtwängler, Künstlerinschriften 178 Nr. 15 (Marsyas).

Das Bild ist antik. Die Inschrift hält Furtwängler richtig für moderne Zutat, die den Wert des Originales erhöhen sollte; hierfür sprechen die nur schwache Gravur und das Fehlen der Rundperlenden.

Vgl. zum Motiv: AGD. II Nr. 377 = Zazoff, HdArch. 292 Anm. 154 Taf. 83,10. AGD. I 2 Nr. 993.

Wohl Mitte 1. Jh. v. Chr.

234
Bild 1,13 x 1,05, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,25 x 1,20 x 0,48.

Grundlinie. Der trunkene Silen liegt bäuchlings auf einem störrischen Esel, der mit der Hinterhand ausschlagend, versucht ihn abzuwerfen. Trotz seiner schwierigen Situation hält Silen noch den Thyros fest, der, formal gesehen, eine Diagonale zu den in

den Boden gestemmten Vorderbeinen des Esels bildet. Qualitätvoller Flachperlstil.

Original: Sard, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] II 1,146. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn IX 684 (schlechter Gipsabdruck).

Motiv und Stil: AGD. IV Hannover Nr. 880 Taf. 114. Motiv: Cades II A 356.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

235

Bild 1,52 x 1,20, ganz leicht konvex. Form 6, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,35 x 0,46.

Büste des Papposilen mit einem Mantelstück um den Schulteransatz. Ein Efeukranz mit Korymben schmückt das kahle Haupt. Lachfalten im Augenwinkel und offener Mund kennzeichnen das Gesicht des stupsnäsigen Alten. Dem Bart hat der Gemmenschneider durch unregelmäßige Anordnung der Lokken und kurze, kantig umbiegende Strichlein ein leicht struppiges Aussehen verliehen. Sehr gute Arbeit.

Original: Roter Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,150. Lippold Taf. 111,8 (m. E. irrig unter Modernem).

Repliken: Richter, Gems Nr. 461 Taf. 56. Cabinet des Médailles, Richter, EG. II Nr. 174. Zum Stil: hier Nr. 228.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

236

Bild 1,36 x 1,0, stark konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,37 x 1,05 x 0,43.

Büste des Silen vom gleichen Typus wie Nr. 235, in guter Durchschnittsqualität.

Original: Unbekannt.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

237

A: Rotbraun, undurchsichtig, Jaspis nachahmend. Bild 1,0 x 0,85, flach. Rohling, 1,24 x 1,10 x 0,40.

B: Farblos, durchsichtig. Bild 1,07 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,23 x 0,45.
Der konvexe Rand einer nachantiken Fassung ist mitabgegossen.
Abdrücke desselben Originales. A ist schärfer, die Matrize war offenbar direkt vom Original genommen; gibt die Binnenzeichnung der Haare, die Spitzen der Bartlocken, Brauenlinie und Rahmung des Auges, die bei B fehlen. Nur das Efeublatt über dem Auge ist abgebrochen.
A kann nicht die Patrize für B gewesen sein, da bei B mehr Hintergrundsfläche vorhanden ist. Abdruck A muß also zu einem späteren Zeitpunkt als die Patrize für B genommen worden sein, nachdem die Fassung entfernt und der, vielleicht beschädigte Stein, am Rand beschliffen worden war.
B stammt aus einer flauen, durch Überformen hergestellten Matrize, stimmt mit dem Lippert-Abdruck überein. Der Sammler hatte Gelegenheit einen zweiten Abdruck zu erwerben, dessen Matrize vom Original gewonnen war.
Kopf des Papposilen ähnlich Nr. 235, 236, jedoch mit Pferdeohr, ohne Mantelstück. Der Bart besteht aus langgezogenen, leicht gedrehten Locken mit feiner Binnenzeichnung.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,265.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Satyrn

238

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 1,10 x 0,82, flach. Rohling, Rand schräg abgekniffen, rechte Kante beschädigt. 1,16 x 0,89 x 0,40.

Ein Satyr steht mit dem linken Bein auf kurzer Grundlinie, hat den rechten Fuß auf ein Felsstück gesetzt. Auf seinem Knie sitzt, en face mit überkreuzten Beinen das Bacchuskind, der Satyr hält es mit der Linken an einer Schulter fest.

Original: Unbekannt.

Zu Stil und Motiv: AGWien I Nr. 473 Taf. 78. Flachperlstil mit linearer Technik für die Frisur. Verwandtes Motiv: AGWien II Nr. 1386 Taf. 131.

Anfang 1. Jh. n. Chr.

239

Hell gelblich, durchscheinend. Bild 1,70 x 1,30, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,95 x 1,60 x 0,44.

Ein schlanker bärtiger Satyr steht breitbeinig in Vorderansicht, schwingt mit der Linken einen jungen Panther hoch, den er am Hals gepackt hält. Struppiges, nach oben gesträubtes Haar, wulstige Brauen, aufgerissener Mund und strähniger Bart charakterisieren die Wildheit seines Wesens. Den Kopf des Tieres sieht man in Vorderansicht, es hat sich ganz zusammengekauert, so daß nur noch Hinterteil mit einer Pfote und der Schwanz sichtbar sind. Kurze Grundlinien unter den Füßen.

Original: Hyazinth, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 1,284. Cades IV L 64 (uomo nudo, che stà scagliando una pietra). Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XXV 1755.

Vgl. zu Haltung und Stil: AGD. II Nr. 478 Taf. 84, doch ist der magere Körper des Satyrn von anderer Natur als der muskulöse des Athleten.
Das alte Motiv des dionysischen Thiasos, vgl. die Mänade des Brygosmalers, Simon-Hirmer Taf. XXXVI, kommt, soweit ich sehe, auf Gemmen sonst nicht vor. Zum Thema: J.-J. Maffre, RA. fasc. 2, 1982, 203 ff. (Dionysos mainomenos).

Letztes Drittel 1. Jh. v. bis Anfang 1. Jh. n. Chr.

240
Blaugrün, durchscheinend. Bild 5,0 x 3,45, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt.
5,30 x 3,73 x 0,70.

Breite Grundlinie. Ein bärtiger Satyr trägt vorsichtig schreitend einen offenbar randvollen fußlosen Kantharos auf der rechten Handfläche, hält in der Linken den Thyrsos. Flauer Abdruck.

Original: Brauner Sard. Den Haag, aus der Slg. De Smeth, zuvor wahrscheinlich Slg. Orléans.

Publ: Lippert[1] III 1,189; [2]I 468. Den Haag Nr. 1162 (mit früherer Literatur).

Vollenweider, Steinschneidekunst 71 mit Anm. 44 Taf. 80,4; 82,1 weist die Gemme dem Hyllos zu, wie mir scheint ein guter Vorschlag, den ich jedoch nicht am Original überprüfen konnte. Datierung, implicite: frühaugusteisch. Maaskant-Kleibrink schließt sich Vollenweider an, datiert jedoch in die 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. Zazoffs Zweifel am antiken Ursprung der Gemme, Gnomon 41, 1969, 200 sind m. E. nicht gerechtfertigt. Der Sard in Den Haag ist ein eigenständiges Meisterwerk und deshalb nicht genau gleich durchschnittlichen antiken Pasten mit ähnlichen Darstellungen. Die modernen Gemmen, Guépin BABesch 41, 1966, 55 Abb. 13 und Lippold Taf. 109,2, auch Lippert[1] III 1,190, sind nach diesem, zuerst von Gravelle II Taf. 27 (1737), im Abdruck von Lippert, 1762, publizierten Stein geschnitten.
Zu Hyllos, s. auch Divus Augustus 34 ff.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

241
Bild 1,90 x 1,40, konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt, die Oberkante unregelmäßig breit. 1,90 x 1,42 x 0,47.

Satyr in ekstatischem Tanz, von gleichem Typus wie Nr. 242. Kantharos, Thyrsos, linke Fußspitze und ein Teil des Kraters fielen der Beschneidung des Randes zum Opfer. Die an klassischen Vorbildern orientierten Körperformen sind großflächig, mit zarten Übergängen modelliert.

Original: Unbekannt.

Kleinere Replik des Sardonyx im Cabinet des Médailles, Richter, EG. II Nr. 178, der Glaspasten in München, AGD I 1 Nr. 607 Taf. 62; I 2 Nr. 1078 Taf. 120 und der blauen Glaspaste in Den Haag Nr. 1164. Der Stil steht dem des Dioskurides nahe, vgl. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 62,1 (Körper, umgeschlagener, flachaufliegender Rand der Nebris, bzw. des Mantels), Taf. 63,1 (Körper), Taf. 66,3 (zum Kopf), ferner AGD. II Nr. 445 Taf. 78 (zu Körper und Faltenstil).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

242
Bild 1,56 x 1,30, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,95 x 1,66 x 0,44. Der konvexe Rand einer nachantiken Fassung ist mitabgeformt.

Grundlinie. Satyr in ekstatischem Tanz. Er setzt den linken Fuß mit der Zehenspitze auf, wirft den rechten Unterschenkel hoch, breitet beide Arme aus und wirft den Kopf in den Nacken, wobei er ihn zugleich nach vorn herauswendet. Über dem vorgestreckten Arm hängt die Nebris, die Rechte hält einen Kantharos, die Linke den Thyrsos, dessen Ende durch einen etwas groß geratenen Flachperlschnitt betont ist. Am Boden liegt ein umgestürzter Krater.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III, 1,194.

Ein sehr beliebter Typus (vgl. hier Nr. 241). Etwa gleichzeitig, geringere Qualität: Den Haag Nr. 393. AGD. IV Hannover Nr. 861 Taf. 112. Zum Thyrsosende: London Nr. 1025 Taf. 15; hier Nr. 305. M. E. nicht antik: Satyr mit Skylax-Signatur, s. o. zu Nr. 874.

1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

243
Blaugrün, durchsichtig. Bild 1,09 x 0,80, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt.
1,20 x 0,87 x 0,32.

Ein tanzender Satyr mit »in Faustkampfstellung« erhobenen Armen, d. h. der rechte gestreckt, der linke angewinkelt. Vor ihm Doppelflöten.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,186.

Vgl. zu Stil und Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 863 Taf. 112. Winckelmann cl. 2,1516 (Achatonyx, viel-

leicht = Berlin Nr. 8214 Taf. 59 mit irriger Winckelmann-Nr.).

1. Jh. n. Chr.

244

Farblos mit amethystfarbenen Schlieren. Bild 0,84 x 0,53, leicht konvex. Form 23. 1,13 x 0,79 x 0,50.

Tanzender Satyr, ähnlich Nr. 243, der ausgestreckte Arm leicht gesenkt, der Unterarm fehlt.

Original unbekannt.

1. Jh. n. Chr.

245

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 1,88 x 1,63, Reliefabdruck, Bildgrund leicht konkav. Das Original war oben bestoßen, hatte links beim Felsen eine Fehlstelle, rechts einen zweimal den Unterschenkel durchschneidenden Bruch. Rohling, Rand links und unten abgekniffen. 2,66 x 2,23 x 0,48.

Ein Jüngling (Satyr?) sitzt auf einem Felsstück, er ist nackt bis auf einen über den rechten Oberschenkel herabfallenden Mantelzipfel. Er hält einen um Hals und Handgelenk geknoteten schräg karierten Beutel (Netz?), die quergestrichelten Bandenden flattern im freien Raum.

Original: Unbekannt.

Zum umgeknüpften Beutel vgl. die stilverwandte Nr. 232. Elemente des Rundperl- und des linearen Stils sind verbunden.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

246

Bild 1,45 x 1,30, flach. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,62 x 1,48 x 0,40.

Grundlinie. Vor einer Priapstatuette auf hohem Sockel sitzt auf fellbedecktem Stein ein Satyr; er schenkt sich Wein aus einem Schlauch in einen Kantharos ein. Sein Thyrsos lehnt an der Basis, hinter der ein Bäumchen wächst. Guter Flachperlstil.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,254.

Vgl. zum Motiv: Cades II A 541. AGD. IV Hannover Nr. 871, ähnlich und stilverwandt Nr. 872 Taf. 113. AGWien II Nr. 1065, 1066 (stilverwandt, doch flüchtiger) Taf. 77.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

247

Bild 1,65 x 1,30, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,92 x 1,63 x 0,49.

Grundlinie. Eine ähnliche Darstellung wie Nr. 246, doch unfertig. Fertig scheint das Bäumchen, vielleicht fehlen Blätter, der Sockel davor. Die Priapstatuette ist erst angelegt, ebenso die tiefsten Teile des Satyrkörpers.

Original: Karneol, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 1,549.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

248

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 1,33 x 1,16, flach. Rohling 2,24 x 2,07 x 0,37.

Ein Satyr kniet hinter einer Priapherme, hebt die Rechte (betend oder um sie zu streicheln?). Ausgeprägter Flachperlstil.

Original: Unbekannt.

Zum Stil: Den Haag Nr. 345 Taf. 68 (Miniatur Wheel Style, second half of 1st cent. B.C.); auch gleiches Motiv? Das Satyrschwänzchen fehlt, Deutung als Bildhauer. Bonn Nr. 97 Taf. 26. Zazoff, HdArch. Taf. 73,9. Zur Differenz in der Bezeichnung des Stiles, Den Haag 179 Anm. 1; Verf. AAW. 36, 1983, 96 Anm. 8.

2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

249

Bild 1,43 x 0,97, flach. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,78 x 1,37 x 0,44. Rand einer Fassung, wohl des 18. Jh.s mitabgegossen.

Grundlinie. Ein knieender, bärtiger Satyr mit kleinen Hörnchen spielt mit einer Ziege, die er an den Vorderbeinen gepackt hält. Rechts ein Bäumchen. Proportion und Einzelformen des allerdings unscharfen Kopfes wecken Zweifel am antiken Ursprung.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,261.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.? 1. Hälfte 18. Jh.?

250

Bild 1,33 x 0,88, flach. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,03 x 0,38.

Ein auf einem Fell sitzender, bärtiger Satyr krault einen Ziegenbock am Bart.

Original: Amethyst, Florenz Nr. 1606 (Migliarini).

Publ: Gori I Taf. 90,6 = Reinach Taf. 43. Lippert[2] III 1,268. Raspe–Tassie Nr. 4823.

Replik: AGD. IV Hannover Nr. 876 Taf. 114.

Zum Motiv: Agostini (1685) I Taf. 176 = Rossi – Maffei III Taf. 48 (in cristallo vermiglio). Maddoli 109 Abb. 33 Nr. 652; Aquileia Nr. 794, 796 Taf. 40; verwandt, Hirte, AGWien I Nr. 297 Taf. 52. Moderne Kopie: Lippold Taf. 109,7.

Ende 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

251

Bild 1,90 x 1,65, flach. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 2,0 x 1,7 x 0,32.

Büste eines lachenden Satyrs mit spitzem Ohr. Brauen, Wangen, Mundpartie des derben jungen Gesichtes sind kräftig durchmodelliert, im Mund die Zähne angegeben. Um die vom Rücken gesehene Büste liegt die Nebris.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,206.

Zu Stil und Motiv: AGWien I Nr. 476 Taf. 78. Der Gesichtstypus als Porträt: AGWien II Nr. 814 Taf. 37, vgl. 815 und AGD. II Nr. 488. Moderne Kopie hier Nr. 868.

1. Jh. n. Chr.

Mänaden

252

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 1,27 x 1,0, flach. Rohling, Rand abgekniffen. Der Rand einer (Ring-)Fassung ist mitabgegossen. 1,94 x 1,73 x 0,63.

Halbfigur einer gelagerten Mänade in Dreiviertelansicht. Ein um die rechte Armbeuge und den Unterkörper gelegter Mantel läßt Oberkörper und Bauch nackt, bildet den Abschluß der Figur. Die Mänade neigt ihren Kopf einer von der nicht sichtbaren Linken gehaltenen Komödienmaske zu; ihre Rechte macht mit ausgestrecktem Zeige- und kleinem Finger eine wohl übelabwehrende Geste. Hinter der Maske ein zierlicher Thyrsos, dessen Stab aus Rundperlpunkten gebildet ist. Die weich gerundeten Formen von Körper und Kopf sind sorgfältig durchmodelliert und tief eingeschnitten.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Cades II A 440.

Repliken, antike Pasten Furtwängler, Beschreibung Nr. 4818 Taf. 35; AGD. I 2 Nr. 1131 Taf. 123. Bekannteste Replik ist das Sardfrgt. Walters Nr. 1627 Taf. 22 mit der nachantiken Inschrift ΔIOCK (doch weiblich, anders AGWien zu Nr. 465). Zur Geste der Rechten vgl. AGWien I Nr. 467 Taf. 77. Die Rundperlarbeit an Thyros, Hand und Maske empfiehlt eine Datierung in das

3. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

253

Bild 2,57 x 2,07 (bzw. 1,96 bis zum Abdruck einer dünnen Linie, Fassungskante?), leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,78 x 2,30 x 0,54.

Büste einer Mänade. Das die Büste umschließende Chitonstück läßt eine Schulter und Brust frei. Der leicht aufwärts gewandte Kopf, die atmend geöffneten Lippen drücken in verhaltener Weise Ekstase aus. Die Iris ist als Bogen, die Pupille als Punkt angegeben. Das Haar ist in scheinbarer Unordnung frisiert. Kürzere Locken rahmen die Stirn, längere Schläfenlocken sind hinter das Ohr gestrichen und mit einem Teil der Oberkopfhaare zu einem kleinen, wirbelartig gebildeten Knoten geschlungen, lose Locken fallen auf Schultern und Brust herab; ein Teil der Haare ist vom Hinterkopf aus nach oben geführt und auf dem Scheitel zu schlaufenförmigem flachem Knoten gelegt. Ein Kranz aus Efeublättern und -früchten liegt im Haar, ein zierlicher Thyrsos lehnt an der Schulter. Vorn, AR: LAV. R. MED.

Original: Amethyst oder Saphir, einst im Besitz von Lorenzo Medici, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,198. A. Giuliano in: Il tesoro Nr. 18 Abb. 10 nach einer gelb-violetten Glaspaste, die in schlechterem Zustand scheint als die vorliegende, mit früherer Literatur.

Schönstes Exemplar eines in mehreren Repliken erhaltenen Typus. Zum Stil vgl. Giuliano, a. O. Zur Datierung: Denare des M. Plaetorius Cestianus, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 46,1-4 (ca. 68-66).

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

254

Gelb, durchsichtig. Bild 1,94 x 1,55, flach. Form 11, Unterkante abgeschrägt. 2,10 x 1,71 x 0,53.

Büste einer Mänade vom gleichen Typus wie Nr. 253. Der Kopf ist stärker in den Nacken geworfen als dort, der Mund weiter geöffnet, der ekstatische Ausdruck so gesteigert.

Original: Karneol, Berlin (West), alter kurbrandenburgischer Besitz.

Publ: Lippert[1] III 1,160. AGD. II Nr. 382 Taf. 68.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

255

Farblos mit amethystfarbenen Schlieren. Bild 1,56 x 1,37, leicht konvex. Form 23. 1,73 x 1,54 x 0,60.

Büste einer Mänade. Variante des Typus Nr. 253. Um die bis zum Gemmenrand reichende Büste liegt eine, die rechte Schulter freilassende Nebris. Gegenüber den klassizistischen Versionen Nr. 253 und 254 geben die volle Wange, das übergroße Auge diesem Gesicht einen mehr hellenistischen Charakter.

Original: Amethyst, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,159.

1.-2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

256

Bild 1,70 x 1,25, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,84 x 1,44 x 0,43.

Büste einer Mänade im Profil. Unter dem Haar verschwindende Stirnbinde, Efeukranz mit Korymbe in der Mitte. Aus dem im Nacken zum Knoten geschlungenen Haar hat sich beiderseits eine lockige Strähne gelöst; hinter dem Ohr hängt eine Korkzieherlocke herab. Großflächiges Gesicht mit großem Auge, leichtem Doppelkinn. Ganz kleines Büstenstück.

Original: Karneol, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 1,269.

Zum Typus vgl. AGD. IV Hannover Nr. 506 Taf. 69; mit angehobenem Kinn: AGWien I Nr. 251 Taf. 43.

(Wohl 2. Viertel) 1. Jh. v. Chr.

257

Bild 1,95 x 1,70, leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,05 x 1,83 x 0,43.

Büste einer Mänade (oder Amazone?) mit geschulterter zierlicher Doppelaxt im Profil. Im lose auf die Schultern fallenden Haar ein Lorbeerkranz. Der am Gemmenrand sichtbare Chitonsaum läßt einen Teil von Brust und Schulter frei.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,50. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn X 816.

Als Amazonenbüste mit geschulterter Doppelaxt vgl. die Gemme des Kleon in Wiesbaden, AGWien II Taf. 78 zu Nr. 1071. Der Büstentypus mit leicht erhobenem Kopf und losem Haar spricht eher für die Deutung als Mänade, vgl. hier Nr. 253-255.

Zum Stil vgl. den jugendlichen Kopf auf Denaren des M. Plaetorius Cestianus, besonders Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 46,3 (Crawford Nr. 405/5 Taf. 50: 69 v. Chr.).

Mitte 1. Jh. v. Chr.

Pan

258

Bild 1,08 x 0,93, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,30 x 1,17 x 0,45.

Grundlinie. Ein bärtiger Pan ruht mit auf die Hand gestütztem Kinn, ausgestreckten Beinen auf einem Felsensitz aus, er hält ein Pedum, an seiner Schulter lehnt ein Thyrsos. An einem vor ihm wachsenden, sich schattenspendend über ihn neigenden Bäumchen hängt die Syrinx.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,249 nach »Abdruck des verstorbenen Steuerrath Thielen«.

Die idyllische Szene ist mit gewandten Schnitten vorwiegend des Flachperlzeigers geschnitten. Stilverwandte Werke der ›Officina delle Offerte Campestri‹ Sena Chiesa, Aquileia Taf. 84,4-14, obgleich meist geringer in der Qualität.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

259

Bild 1,06 x 0,80, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,20 x 1,02 x 0,30.

Grundlinie. Bockskampf zwischen Pan und Ziegenbock. Pan geht mit auf dem Rücken verschränkten Händen auf den steigenden Ziegenbock los, sein Oberkörper ist vom Rücken her gesehen. Am Boden liegt ein Pedum.

Original: Sard (nach Lippert), Smaragdplasma (nach Cades), einst Slg. Ant. Borioni (nach Lippert).

Publ: Borioni – Venuti, Collectanea Tab. 53, hier Abb. 53. Lippert[1] II 1,178. Cades II A 392.

Zum Motiv: AGD. I 3 Nr. 2591 Taf. 239; mit von vorn gesehenem Oberkörper des Pan: hier Nr. 260.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

260

Bild 1,0 x 0,84, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,22 x 0,99 x 0,30.

Grundlinie. Beginn eines Ringkampfes zwischen Pan und Ziegenbock. Die beiden Gegner gehen mit erhobenen Vorderbeinen bzw. Armen aufeinander los.

Original: Jaspis, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,283.

Miniaturstil, vgl. AGWien I Nr. 307-310 Taf. 54. Zum Motiv, a. O. II Nr. 1413 Taf. 135.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Priap

261

Bild 1,02 x 0,70, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,21 x 0,90 x 0,32.

Strichrand. Eine aus einem Akanthosbüschel aufsteigende Herme des Priap. Der Gott hält seinen aus einem Raubtierfell bestehenden Mantel mit beiden Armen hoch, eine Tatze hängt links herab. Das Haar ist parallel gestrichelt, bildet einen kurzen Schopf im Nacken.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,289.

Zum Motiv: Den Haag Nr. 632 Taf. 112. AGWien I Nr. 94 Taf. 17. Richter, Gems Nr. 339 Taf. 44. Hier Nr. 262. Zu Priap in ganzer Gestalt: AGWien II Nr. 1414 Taf. 135.

Anfang 1. Jh. v. Chr.

262

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 2,0 x 1,1, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,20 x 1,28 x 0,43.

Archaistische Herme des Priap auf runder, girlandengeschmückter Basis. Das Haar ist im Nacken zum Knoten gefaßt, von einer Binde mit herabhängenden Enden umwunden, auf dem Scheitel sitzt ein kleiner Modius, der Bart ist spitz. Die Arme sind eng angewinkelt in ein kleines, nur den Oberkörper bedeckendes Mäntelchen gehüllt, nur die den Thyrsos haltende rechte Faust schaut heraus. Um den Fuß der Herme ist ein Beutel mit abstehenden Zipfeln geschlungen, daneben liegt ein Pedum. Es sind Weihegaben eines Hirten oder Jägers.

Original: Achat, Florenz.

Publ: Gori I 95,2 = Reinach Taf. 95. Lippert[2] III 1,287, Raspe–Tassie 5199.

Zu Motiv und Stil: Lippold Taf. 19,3. Zum Motiv: Nr. 261. Zum Stil: Verf. in Tainia, R. Hampe ... dargebracht 410. Zu den Weihegaben vgl. Anth. Graec. 6,33 u. 192 f.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

DIANA

263

Bild 1,59 x 1,05, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,78 x 1,25 x 0,40.

Strichrand, links oben am besten erhalten, teilweise vom Rand beschnitten. Eine stehende Diana in archaistischem Stil hält mit der Rechten einen hinter ihr stehenden Hirsch am Geweih, in der gesenkten, nach hinten abgespreizten Linken den Bogen. Das Haar fällt in einem langen Schopf in den Nacken. Die Göttin trägt einen Ärmelchiton und ein schräg umgelegtes Mäntelchen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,59. Cades I F 13.

Nächstverwandt in Motiv und Stil die Diana des Heios, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 8,4, vgl. AGWien I zu 205.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

264

Gelblich, durchsichtig. Bild 1,96 x 1,10, flach, hochoval. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,08 x 1,29 x 0,50.

Grundlinie. Diana in Chiton und Mantel steht in Vorderansicht mit vor dem Schoß gekreuzten Händen, den Kopf zur Seite neigend neben einem Altar; hinter ihr ein Hirsch. Die Figur ist in archaistischer Manier überlängt.

Original: Quergestreifter Sardonyx, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,200. Berlin Nr. 859 Taf. 11. Lippert[1] III 1,60. Furtwängler, AG. I Taf. 22,30; III 231.

Trotz des Fehlens der typischen Attribute, Schale und Zweig, wird die Darstellung von Furtwängler, AG. III, wohl zu Recht als Bild der Diana Nemorensis aufgefaßt, weil der Altar vorhanden ist.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

265

Bild 1,28 x 0,95, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt, mit Abdruck eines modernen Fassungsrandes. 1,53 x 1,18 x 0,40.

Grundlinie. Diana, im Lauf den Bogen spannend, von ihrem Hund begleitet. Das Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zum Knoten zusammengefaßt. Die Göttin trägt einen kurzen Chiton mit Überfall, der die linke Schulter frei läßt, und Stiefel; der gefüllte Köcher hängt auf dem Rücken. Die sehr schlanke Figur ist mit Rundperlzeigern verschiedener Stärke gearbeitet.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,71.

Motiv verwandt (mit einer Hand einen Pfeil aus dem Köcher ziehend) AGWien I Nr. 415 Taf. 69; II Nr. 1446-1449 Taf. 140.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

FLUSSGOTT

266

Bild 1,15 x 0,87, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,27 x 0,40.

Unregelmäßige, Wasser oder Ufer andeutende Grundlinie. Ein bärtiger, gelagerter Flußgott stützt sich mit dem rechten Arm auf eine Urne, hält in der auf der auf dem linken Oberschenkel ruhenden Linken einen verzweigten Schilfstengel, wendet den Kopf en face heraus. Im Hintergrund weitere Schilfstengel, rechts ein Bäumchen.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,57 (Nilus).

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1255 Taf. 112.

1. Jh. n. Chr.

FORTUNA

267

Bild 2,75 x 1,78, stark konvex. Form 20, Kanten abgeschrägt. 2,90 x 1,82 x 0,86.

Büste der Fortuna oder Pax in Vorderansicht mit leicht zur Seite geneigtem Haupt. Sie trägt einen auf dem sichtbaren linken Oberarm mit Knöpfen geschlossenen Ärmelchiton, darüber einen auf der Schulter gefibelten Peplos, dessen Rückenteil als Schleier über den Kopf gezogen ist. Ein Lorbeerkranz liegt auf dem in der Mitte gescheitelten Haar. Eine Perlenkette mit tropfenförmigen Anhängern schmückt den Hals. Die Rechte hält ein Füllhorn mit zwei Trauben, zwei kleinen runden Früchten, zwei Ähren. Die leichte Neigung des Kopfes, der keinem Betrachter zugewandte Blick verleihen dem Bild der Göttin den Ausdruck zeitlosen In-sich-Ruhens. Er wird noch verstärkt durch die formale Geschlossenheit, bewirkt durch das dem Gemmenrand sich anschmiegende Füllhorn und den Schleier.

Original: Amethyst, Cabinet des Médailles, aus dem Besitz Pauls II.

Publ: Lippert[1] II 1,267. Cades I D 1. Chabouillet Nr. 2080. Furtwängler, AG. Taf. 41,36 (Livia? Keine Porträtähnlichkeit. Mit Literatur). Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,230 (ohne Benennung). Lippold Taf. 31,7 (Tyche). Vollenweider, Steinschneidekunst 81 Taf. 93,2.4.5 (Antonia oder Livia als Venus oder Agathe Tyche). Richter, EG. II Nr. 509 (Antonia? oder Livia? als Ceres). Vollenweider, Cat. Cab. Méd. (in Druck). Verf. Jb Berl Mus. 27 (in Druck).

Die Gemme ist ein durch Größe und Qualität hervorragendes Einzelstück, das sich auch inhaltlich von durchschnittlichen Darstellungen abhebt. Hieraus erklären sich die Schwierigkeiten der Interpretation. Das Füllhorn spricht primär für die Benennung »Fortuna«. Diese wird meist barhäuptig, seltener, doch ohne erkennbaren Bedeutungsunterschied, mit verhülltem Haupt dargestellt (vgl. Verf. a. O.). Der Lorbeerkranz weicht von der üblichen Typologie der Göttin ab. Denkbar wäre, daß die Göttin aus dem uns unbekannten Anlaß, zu dem die Gemme geschnitten wurde, wie die Teilnehmer an religiösen Feiern bekränzt ist.

Möglich wäre auch, daß der Lorbeerkranz die Göttin als Pax oder Concordia bezeichnen soll; eine dieser beiden nah verwandten Personifikationen ist einmal als Büste, einmal in ganzer Gestalt stehend mit Füllhorn und (Lorbeer-)Zweig auf Denaren der Actiumserie dargestellt (vgl. K. Kraft, Zur Münzprägung des Augustus [1968] 6f. Taf. 1,2.5; die Göttin mit Füllhorn und Zweig inschriftlich benannt als »Pax« a. O. 47 Taf. 4,49, als »Concordia« a. O. 48 Anm. 1). Die Benennung »Venus« läßt sich ausschließen, sie beruht auf der durch Kraft als irrig erwiesenen Benennung der genannten Büste mit Füllhorn und Zweig; Venus ist vielmehr die attributlose Büste der gleichen Serie (Kraft a. O. 7 Taf. 1,1). Ceres trägt einen Ährenkranz und scheidet daher ebenfalls aus. Verwandt ist die Pax mit Füllhorn und Caduceus auf dem Onyx in Schaffhausen (Vollenweider, Helvetia Archaeologica 2, 1971, 78ff. »Pax oder Felicitas«. »Pax« ist m. E. in Hinsicht auf die Ausführungen von Kraft a. O. 47 Taf. 4,52 die richtige Benennung). Vollenweider erkennt hier, insbesondere aufgrund der Bulla als Halsschmuck, eine Prinzessin, Livilla, die Frau des Drusus minor, in der Gestalt der Göttin und datiert den Kameo um 20 n. Chr. Ob die Bulla zwingend für ein Porträt spricht, ist nicht gesichert (vgl. Verf. Gnomon 53, 1981, 794 Anm. 10), wird aber in diesem Falle durch die Parallele auf dem Berliner Kameo (a. O. 86) und die Andeutung von Porträtzügen wahrscheinlich gemacht. Im Falle der vorliegenden Amethystgemme läßt sich die wiederholt ausgesprochene Vermutung, es sei ein weibliches Mitglied des Kaiserhauses im Bild der Göttin dargestellt, nicht beweisen. Porträtzüge sind, wie Furtwängler richtig bemerkt, nicht vorhanden; Schmuck tragen auch Göttinnen. Es bliebe der Ausweg, an Antonia minor zu denken, deren Züge sich dem Ideal näherten. Zeit und Stil der Gemme wurden von Vol-

lenweider richtig bestimmt: Sie weist den Amethyst der Werkstatt des Dioskurides zu und ordnet ihn zwischen der Io des Dioskurides und der Minerva des Eutyches ein (vgl. auch Verf. a. O.). Die Gemme entstand also in der Zeit der Ara Pacis und, wenn sie Pax oder Concordia (sc. Pax interna, vgl. Kraft a. O. 48) darstellt, wohl aus dem gleichen Anlaß wie diese.

Kopien: Ehemals Story Maskelyne, Iolit oder Dichroit, H: ca. 1,95, Burlington Fine Arts Club Exhibition 1904 M 60 Taf. 108 (aus dem Besitz des Bishop of Llandaff, angeblich = Raspe–Tassie Nr. 1793 Taf. 48, dem auf der Tafel angegebenen Maß von 3,05 x 1,90 nach müßte es sich um das Pariser Stück handeln), dort als Berenike II. alexandrinisch bezeichnet, wohl doch modern.
Amethyst, Leningrad, aus Slg. Perovsky 1873, mit Signatur ΥΛΛ., Richter, EG. II Nr. 710; Neverov, Intaglios Nr. 119. M. E. modern, wofür die mißverstandene Gewanddarstellung, die in eine Richtung verlaufenden Blätter des Lorbeerkranzes und die abgekürzte Signatur sprechen.

Ca. 20-10 v. Chr.

268

Bild 1,30 x 1,04, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,36 x 1,12 x 0,35.

Grundlinie. Fortuna mit Füllhorn steht in Vorderansicht, wendet den Kopf einer vor ihr knienden, weiblichen (?) Gestalt zu und faßt sie am Handgelenk. Die Kniende trägt eine phrygische Mütze und ein langes, über das hochgestellte Knie zurückgerutschtes Gewand, wohl eine Provinz. Sorgfältige Arbeit.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,456. Vielleicht identisch mit: Karneol, Borioni, Collectanea Taf. 70, hier Abb. 54.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1533 Taf. 152. Zur Deutung der Knienden als provincia restituta: Köln Nr. 285 Taf. 107. Vgl. hier Nr. 726.

Zum Stil: Sesterz des Galba, Hirmer, RM Taf. VI 2 R (68/69 n. Chr.).

2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

HARPOCRATES

269

Bild 1,15 x 0,90, konvex, Höhe der Figur mit Grundlinie 0,64. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,17 x 0,95 x 0,42.

Grundlinie. Stehender Harpokrates mit Füllhorn und an die Lippen gelegtem Finger, Blüte über der Stirn. Zu seinen Füßen links ein flügelschlagender Hahn (?), der Schlangenstab des Aesculap; rechts ein sitzender Hund.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv (ohne Beiwerk): AGWien I 454 Taf. 75. Harpocrates mit Hund: Furtwängler, AG. I Taf. 30,6.

1. Jh. n. Chr.

HATHOR

270

Bild 1,50 x 1,06, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,63 x 1,25 x 0,44.

Büste der Hathor in Vorderansicht. Sie trägt einen niedrigen Modius, kreisförmige Gegenstände (Blüten? Mohn-Kapseln?) schmücken das Haar, zwei ebensolche Gegenstände sind zu beiden Seiten des Modius zu sehen. Die Ohren sind groß, das linke spitz, doch nicht ausgesprochen kuhartig. Hinter den Ohren fallen zwei sich am Ende einrollende Locken auf das vierreihige Pectorale herab. Über den Schultern je eine Schlange.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 54,6 = Reinach Taf. 27. Lippert[2] III 1,487. Raspe–Tassie 249. Cades II P 73.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1024 (Glaskameo).

Spätes 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

HORE

271

Bild 1,44 x 1,10, wenig konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,75 x 1,40 x 0,37. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Die Hore des Sommers auf der Sirius-Hündin reitend.

Original: Berlin (West) aus Slg. Stosch; die alte Goldfassung wurde, wie viele andere, 1938 entfernt.

Publ: Winckelmann cl. 1,65. Lippert[1] I 1,321. Cades II P 89. Vollenweider, Steinschneidekunst 36 Anm. 65 (überzeugende Zuweisung an Sostratos). AGD. II Nr. 465 Taf. 82 (Deutung, weitere Literatur). Vgl. hier Nr. 147.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

ISIS

272

Hell grüngelb, durchsichtig. Bild 1,53 x 1,15, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,61 x 1,27 x 0,44.

Stehende Isis mit Situla und sistrum von vorn. Sie trägt eine Krone aus zwei Federn und den Hörnern

(?), doch ohne Sonnenscheibe. Lange Korkzieherlokken fallen auf die Schultern. Zwischen den Brüsten ist der Gewandknoten angedeutet. Der Mantel liegt auf der rechten Schulter, ist vom Rücken her um die Hüften geführt, fällt über die rechte Armbeuge herab. Gute Qualität.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 1,52 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] I 1,392; [2]I 874. Raspe–Tassie 312. S. u. 311.

Zum Motiv: Gravelle II Taf. 72 = Reinach Taf. 80. AGD. III Braunschweig Nr. 77 Taf. 10. Lewis Coll. Nr. 112. Verwandt: AGWien II Nr. 1498 Taf. 147. Den Haag Nr. 699 Taf. 121.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

273

Farblos mit amethystfarbenen Schlieren, durchsichtig. Bild 0,94 x 0,60, flach, der anschließende Schrägrand wohl zum Original gehörig, ursprünglich wohl Form 9. Form 14, beide Kanten stark abgeschrägt. 1,48 x 1,12 x 0,45.

Grundlinie. Stehende Isis im Profil mit Situla und Sistrum. Sie trägt Chiton und Mantel, auf dem Haupt die Krone aus Sonnenscheibe, Hörnern und Federn. Das Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zum Knoten gefaßt, eine geperlte Locke fällt lose herab. Die schlanke Gestalt ist in bestem Miniaturstil mit feinsten Rundperlzeigern gearbeitet, Rundperlpünktchen für Details an Haar, Krone, Sistrum und Händen.

Original: Sardonyx, einst Sir George St. Paul.

Publ: Lippert[1] III 1,342; [2]I 873. Raspe–Tassie 319.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

274

Bild 1,90 x 1,53, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,06 x 1,65 x 0,49.

Büste der Isis, ein Zepter haltend. Im Haar liegt eine breite Binde, an der vorn ein Strichlein (Feder?) angebracht ist, lange libysche Locken fallen auf die Schulter. Die Göttin trägt einen Chiton und einen auf der Brust übereinandergeschlagenen Mantel. Linearer Stil.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,489.

Replik: Winckelmann cl. 1,47 (Glaspaste Stosch, mit Hinweis auf ein ähnliches Stück im Besitz des Grafen Thoms. Nicht in Den Haag?). Motiv ohne Zepter: AGWien II 1501, 1502 Taf. 148. Zum Kopfschmuck: Den Haag Nr. 200 Taf. 42.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

JUPITER

275

Bild 1,10 x 0,95, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,25 x 0,46.

Grundlinie. Thronender Jupiter in Vorderansicht. Die erhobene Rechte hält das Zepter, die im Schoß ruhende Linke den Blitz. Zu Füßen des Gottes steht, zu ihm aufblickend, der Adler.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,19.

Zum Motiv: AGD. II 435 Taf. 77.

Zum Stil, ähnliches Motiv: AGWien I Nr. 397 Taf. 67.

1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

276

Ganz leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,90 x 1,19, leicht konvex. Rechteck mit leicht nach außen gebogenen Seiten. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,0 x 1,32 x 0,57.

Strichkette als Rahmen, Grundlinie. Stehender, jugendlicher Jupiter-Veiovis, die Rechte hoch auf das Zepter stützend, in der vorgestreckten Linken (wohl AR: Rechten) drei Ähren; zu seinen Füßen der Adler. Unten zwei Absplitterungen. Vor dem Hals eine Fehlstelle, wohl schon des Originales.

Original: Sard, einst Slg. Graf von Bellegarde.

Publ: Lippert[1] II 1,244.

Flachperlstil. Zu Jupiter Veiovis auf Gemmen: AGWien I Nr. 402 Taf. 67. Jupiter (bärtig) mit Ähren: AGWien II Nr. 1232, 1233 Taf. 108.

1. Jh. v. Chr.

277

Bild 1,47 x 1,15, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,68 x 1,36 x 0,34.

Kopf des Jupiter nach einem frühklassischen Vorbild, mit Lorbeerkranz. Das Oberkopfhaar ist durch Parallelschnitte mit feinem Schneidezeiger angegeben, Schnurrbart und Barthaare bestehen aus senkrecht herabhängenden, am Ende eingerollten Lokken, analog waren wohl die im Abdruck undeutlichen, zurückgestrichenen Schläfenhaare dargestellt. Das Nackenhaar ist zu einem doppelten Zopf gelegt.

Die hochsitzende Pupille ist am Original erhaben, d. h. im Abdruck vertieft.

Original: Roter Jaspis, Florenz?

Publ: Gori I Taf. 43,1 = Reinach Taf. 21.

Stil und Motiv nahe: Karneol, Leningrad, Furtwängler, AG. I Taf. 39,31 (nach früh-phidiasischem Vorbild); Neverov, Intaglios Nr. 114.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

278

Bild 1,15 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,35 x 1,18 x 0,34.

Kopf des Jupiter mit Lorbeerkranz.

Original: Unbekannt.

Vgl. die stilverwandten Jupiterköpfe AGWien I Nr. 157, 159 Taf. 28.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

279

Bild 1,05 x 0,72, flach. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 1,30 x 1,02 x 0,46.

Büste des Jupiter mit Lorbeerkranz. Um die Büste ein Mantelstück. Auf der Schulter eine ovale Beschädigung.

Original: Unbekannt.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

LUNA

280

Bild 1,0 x 0,70 flach, mit originalem Schrägrand. Form 9 auf 10 mit abgeschrägten Kanten. 1,47 x 1,13 x 0,42.

Herabschwebende Luna, ein Gewandstück bogenförmig über den Kopf haltend. Oben drei Sterne.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Gori I 97,8 = Reinach Taf. 46. Lippert[2] III 1,48.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1505 Taf. 148.

1. Jh. n. Chr.

281

Mittelblau, durchscheinend. Reliefabdruck. Bild 1,64 x 1,37, konkav, die Gemme also konvex. Rohling, oberer Rand abgekniffen. 1,93 x 2,07 x 0,34.

Büste der auftauchenden Luna (Selene). Die Lockenenden sind korkzieherartig gedreht.

Original: Unbekannt.

Zu Motiv und Stil: Denare des Qu. Crepereius Rocus, BMC. Republic I 408 f., III Taf. 43,1.2. Crawford Nr. 399/1 a Taf. 50 (72 v. Chr.).

Ruhiger im Ausdruck als die späthellenistischen Exemplare Nr. 50-52.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

282

Bild 1,34 x 1,20, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,49 x 1,35 x 0,34.

Büste der auftauchenden Luna, wie Nr. 281.

Original: Chalcedon, einst im Besitz von Lord Harvey.

Publ: Lippert[1] II 94. Raspe – Tassie 8739.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

283

Hell türkisfarben, durchscheinend. Bild 0,95 x 0,78, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,12 x 0,95 x 0,32.

Büste der auftauchenden Luna wie Nr. 281.

Original: Unbekannt.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

284

Bild 1,25 x 0,89, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,24 x 0,42.

Büste der Luna mit einem Mantelstück um den Nacken über einer von zwei Sternen bekrönten Mondsichel. Das Haar ist vom Wirbel in parallelen Strähnen herabgekämmt, an der Schläfe und im Nacken zu eine durch mehrere Bäusche mit Binnenzeichnung gegliederten Rolle geschlungen. Leicht gebogene Nase, großes Auge mit Angabe der Iris, weiche, volle Wangenpartie.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,121.

Stilverwandt dem Solkopf auf Aurei des P. Clodius, besonders BMC Republic I 585 Nr. 4285, III Taf. 58,3. Ob Mondsichel und Sterne einen den Rückseiten dieser Münzen gleiche Bedeutung haben (»saeculi felicitas«, vgl. Divus Augustus 40), läßt sich nicht sagen, da sie durch die Lunabüste hinreichend begründet sind. Sol über der Mondsichel: hier Nr. 746.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

MARS

285

Bild 1,80 x 1,23, flach; Strichrand-Außenmaße ca. 1,55 x 0,90. Eine dem Strichrand parallele Rahmen-

linie kann von der Einbettung des Steines beim Abdrücken oder einer Fassung herrühren. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,94 x 1,40 x 0,39.

Strichrand (deutlich nur links vor dem Ende des Tropaions), Grundlinie. Der unbärtige Mars schreitet mit geschultertem Tropaion und schräggehaltener Lanze auf Zehenspitzen nach links, wobei er das linke Bein vorsetzt, Körper und Kopf in Gegenbewegung in die Dreiviertelansicht herauswendet. Der Gott ist nackt, trägt nur den Helm.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl, Dresden.

Publ: Lippert[2] III 1,179.

Replik: Bandachat New York Nr. 296 Taf. 41 (1881 aus Slg. King). Qualitätvolles Beispiel eines verbreiteten Typus. Auf Gemmen erscheint der Kopf meist in der für die Gemmenschneider einfacheren Weise im Profil (vgl. hierzu AGWien II zu Nr. 1442): AGD. III Nr. 35. AGD. IV Hannover Nr. 784-787 Taf. 101 f.; Nr. 1422-1426 Taf. 192. AGWien I Nr. 176; II Nr. 1283-1287. Köln Nr. 48, 73, 96, 107, 108, 250, 251. Das Schreiten auf Zehenspitzen ähnelt formal dem leisen Schreiten des Diomedes (vgl. Martini 97 Taf. 36,1.2) und dem ›Epiphanieschritt‹ (vgl. Simon, Die Portlandvase 12 f., z. B. Den Haag Nr. 740); es ist hier ein tänzerisches Schreiten, das von Kraus, in: Festschrift E. von Mercklin 70, richtig mit dem Marskult der Salier in Verbindung gebracht wurde (vgl. auch AGWien I Nr. 175). Der Typus kommt zuerst auf Denaren des L. Valerius Flaccus vor (Kraus a. O. 68 Taf. 35,4. Crawford Nr. 306/1 Taf. 41: 108 oder 107 v. Chr.). Ein ähnlicher Marstypus mit Aquila und Signum, einem flatternden Tuch um die Hüften erscheint auf augusteischen Münzen mit der Beischrift: MAR VLT (a. O. 66 f. Taf. 35,2). Hieraus kann man wohl erschließen, daß dieser Typus unabhängig von der bärtigen Kultstatue des Mars Ultor in der Kleinkunst ›Mars Ultor‹ heißen konnte (a. O. 7 f.). Daß er allgemein so zu nennen wäre (Krug, Köln a. O.), scheint mir ungewiß. Der ›Mars Ultor‹ auf einem Aureus von 68 n. Chr. (Kraus a. O. 70 Taf. 35,6) mit Lanze, Schild und Parazonium kann nicht als der gleiche Typus gelten. Scherf, AGD. III a. O. erwähnt die Münzbeischriften ›Ultor‹, ›Victor‹ und ›Pater‹. ›Ultor‹ wohl in Beziehung auf die genannten Münzen. Ein stehender Mars mit den gleichen Atributen wie hier ist ›Mars Victor‹ auf einem As des Vespasian, BMC. Empire II Taf. 21,3; die gleiche Beischrift erscheint allerdings auch bei dem Gepanzerten Mars a. O. Taf. 21,2; der wie hier schreitende Mars a. O. Taf. 35,1.2 ist ohne Namen. Die Beischrift ›Mars Pater‹ findet sich auf einem Denar des Septimius Severus, BMCEmpire V Taf. 7,17. Man gewinnt den Eindruck, daß der Typus keinen spezifischen Namen hatte, aber von Fall zu Fall einen solchen bekommen konnte. Vgl. E. Simon in LIMC II s. v. Ares/Mars Typus T (= Tänzer). Im Bewegungsmotiv verwandt: Athlet auf Denaren des L. Plaetorius, BMC. Republic I 404; III Taf. 42,20.21. Crawford Nr. 396/1 Taf. 49: 74 v. Chr.).

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

286

Bild 1,42 x 1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,57 x 1,26 x 0,39.

Mars stößt die Lanze gegen einen bärtigen, schlangenbeinigen Giganten, der sich mit der fellumwickelten Linken deckt. Der Gott hält einen großen Rundschild mit dem linken Arm (OR).

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,115. Dactylotheca Stoschiana II Taf. 22,115. Lippert[1] II 1,101. Berlin Nr. 6850 Taf. 50.

Nach Stil und Motiv ein Pendant zu ›Minerva im Gigantenkampf‹, AGWien II Nr. 632 Taf. 12.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

287

Bild 1,64 x 1,36, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,79 x 1,50 x 0,46.

Büste des jungen Mars von klassischem Typus mit attischem Helm. Die konkav-konvex-konkav beschnittene Büste umfaßt den Ansatz der Schulter, hinter dem Hals eine Fehlstelle. Der Helmbusch wird von einem liegenden Tier (Sphinx?) getragen. Auf der Helmkalotte ein Zweigespann mit Lenker (wohl Victoria).

Original: Hyazinth, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,2.

Etwa gleichzeitig: London Nr. 1812, 1813 Taf. 23.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

MERCUR

288

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,70 x 1,15, stark konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,94 x 1,29 x 0,57.

Grundlinie. Mercur sitzt mit Caduceus und Beutel auf einem Felsen. Der Mantel liegt auf dem linken Oberschenkel auf, ist um den rechten Ellbogen geschlungen. Zu Füßen des Gottes steht ein zu ihm aufblickender Vogel (Hahn, wenngleich kein Schwanz sichtbar).

Original: Plasma, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 1,191.

Stil und Motiv verwandt: AGWien I Nr. 186 Taf. 32. Zum Motiv: AGWien II Nr. 1294 Taf. 118.

1. Jh. v. Chr.

289

Bild 1,20 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,14 x 0,38.

Grundlinie. Mercur (barhäuptig) sitzt in Dreiviertelvorderansicht auf einem Felsen, wendet den Kopf in Gegenrichtung zum Oberkörper ebenfalls in Dreiviertelansicht nach vorn, stützt sich mit der Rechten auf den Felsen, hält in der auf dem Knie ruhenden Linken einen gesenkten Stab.

Original: Smaragdplasma, Florenz.

Publ: Gori II 40,5 = Reinach Taf. 58 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,188. Raspe–Tassie 2427.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 186 Taf. 32; II Nr. 587 Taf. 5. In der Haltung von Kopf und Körper vergleichbar: Richter, EG. II Nr. 114.
Guter augusteischer Stil, gleichzeitig dem Octavian-Neptun in Boston, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 49,2 und dem Mercur der Actiumdenare, a. O. Taf. 50,5.6. Der Kopf des Originales dürfte dem des Gnaios-Athleten in Baltimore (AGWien II Taf. 31 zu Nr. 770) ähnlich sein.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

290

Bild 1,42 x 1,24, konvex. Form 20, Unterkante abgeschrägt. Rand der Fassung mitabgegossen.
1,80 x 1,64 x 0,49.

Mercur mit Flügelhut und Flügeln an den Fersen hat den linken Fuß auf eine Prora gestellt, stützt, sich vorbeugend, den linken Arm auf das hochgestellte Knie und betrachtet das mit der Linken gehaltene aplustre. (Der rechte Arm ist gesenkt, die vom Mantel umwundene Hand hält den Caduceus [wohl AR].) Links von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen, AR: KVINTIΛ = Κυιντίλιος (Quintilius) oder Κυίντιλλος (Quintillus) in gerader Linie geschrieben, mit Rundperlkügelchen an den Hastenenden.

Original: Sardonyx, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum.

Vorbesitzer: Greville, Poniatowski.

Publ: Lippert[2] III 1,200. Raspe–Tassie Nr. 2331 Taf. 30 (Besitzer: C. F. Greville). J. Spilsbury, A Collection of L prints from Ant. Gems ... (1781-1784) p. 27. Visconti, Opere Varie II 184 (Besitzer: Poniatowski). Cades I L 67 (Slg. Thorvaldsen). Müller–Oesterley, Denkmäler der alten Kunst (Göttingen 1832) II t. 29 n. 317. Köhler III 71. Panofka, Antike Weihgeschenke T. IV 6. Brunn II 630. Fossing Nr. 574 Taf. 7.

Das Bild des Sardonyx ist zweifelsohne antik. Stil und Darstellungsschema stehen in italisch-etruskisierender Tradition, vgl. etwa AGWien I Nr. 116 Taf. 21. Martini, Die etruskische Ringsteinglyptik Taf. 30,5. Mit Gemmen des 3. u. 2. Jh.s verwandt sind die Rundperlpunkte für Haarenden, Kniescheiben, Fersen und Mantelzipfel, die Eintiefung des Nabels. Die Inskription von Brust- und Bauchmuskulatur ist gegenüber den früheren Gemmen gemildert, die Proportionen sind insgesamt gelängt. Stilverwandt AGWien I Nr. 186 (1. Jh. v. Chr.); Maaskant–Kleibrink Nr. 271 (2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.).
Das Motiv ist nah verwandt dem des Octavian-Neptun als Sieger von Actium, AGWien II Nr. 1088. AGD. III Braunschweig Nr. 15. AGD. IV Nr. 242. Es ist zu fragen, ob nicht auch dieser Mercurtypus, wie ein ähnlicher Marstypus (AGD. II Nr. 441. AGWien I Nr. 416) auf Actium zu beziehen ist.
Vgl. den Octavian-Neptun mit Hippokampengespann auf dem Achat in Boston (erwähnt hier zu Nr. 154. Nicht antik: AGD. IV Nr. 244 Taf. 39 = Zazoff, HdArch. Taf. 103,11). Zum Motiv: AGD. III Göttingen Nr. 185 Taf. 44 (Mercur).
Nicht antik ist die Inschrift. Sie ist kleiner als Besitzerinschriften der Zeit (vgl. etwa AGD. II Nr. 411) und größer als Signaturen. Abgekürzte Signaturen gibt es in dieser Schreibweise mit den Rundperlkügelchen an den Hastenenden nicht (mögliche Ausnahmen in anderer Schreibweise »CERDO.« AA. 1973, 275 Abb. 7). Die Inschrift dürfte also um die Mitte des 18. Jh. zugefügt worden sein, wahrscheinlich, wie Köhler vermutete, nach dem Vorbild des Aquamarin Stosch Taf. 57.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

291

Bild 1,05 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,27 x 1,10 x 0,37.

Mercur steht im Profil mit leicht vorgesetztem linken Bein, er ist barhäuptig, die Chlamys hängt im Rücken herab. In der gesenkten Linken hält er statt des Caduceus einen großen Zweig mit Blättern, auf seiner vorgestreckten Rechten sitzt das Bacchuskind, die Ärmchen zum Gesicht des Gottes emporhebend.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 94,8 = Reinach Taf. 45 (mit Hinweisen).

Zum Motiv: Nicolo, Slg. Strozzi, Rossi–Maffei II Taf. 81. Berlin Nr. 2736 Taf. 24; Nr. 6720 Taf. 48. Walters Nr. 1118 Taf. 16; Nr. 2785, 2786. AGWien II Nr. 1054 Taf. 75 (stilistisch früher, 2./1. Jh. v. Chr.).

Anfang 1. Jh. v. Chr.

292

Bild 1,20x0,96, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,48x1,20x0,52.

Grundlinie. Mercur steht, den linken Unterarm auf eine Säule lehnend, in der Hand locker den nach oben gerichteten Caduceus haltend, die Rechte in die Hüfte gestützt, in Dreiviertelvorderansicht. Der Kopf ist ins Profil gewandt. Kompakte Körperformen. Statuarisches Motiv.

Original: Hyazinth, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks, Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 1,121.

Zum Standmotiv vgl. hier Nr. 214; AGWien II Nr. 1313 Taf. 121 (Mercur). Zum Stil: Vollenweider, Steinschneidekunst 42 Anm. 32 Taf. 36,1.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

293

Bild 1,25 x 1,0, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,60x1,45x0,44.

Bärtige Herme in Vorderansicht auf einer Basis. Der Kopf ist von archaistischem Typus mit Haarrolle. Absplitterungen (des Originales) zu Seiten des Hermenschaftes.

Original: Karneol, einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[2] III 1,412.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1315, mit Hinweisen; in der Regel mit Kopf im Profil, Dreiviertelansicht: AGD. IV Nr. 1023 Taf. 137. Griechisch, 5. Jh.: Boardman, GGFR Abb. 515 (Boston).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

294

Bild ca. 1,0x0,86, flach. Die Maße des Originals werden bei Gori/Reinach mit 1,3x1,2 angegeben, der leicht konvexe Schrägrand gehört also noch zum Original. Form 14, der obere Schrägrand leicht konvex, Unterkante abgeschrägt. 1,44x1,25x0,43.

Büste des Mercur, der im Bausch der mit runder Fibel geschlossenen Chlamys das Bacchuskind trägt. Der Kopf ist in Gegenrichtung zur schräg gestellten Büste in Dreiviertelansicht gewendet; in gleicher Ansicht erscheint der aus der Chlamys hervorschauende Kopf des Kindes. Hinter Mercurs linker Schulter der Caduceus.

Original: Karneol, ehemals Slg. Strozzi.

Publ: Gori I Taf. 69,1 = Reinach Taf. 34. Lippert[1] II 1,118. Raspe–Tassie 2270. Köhler III 302 bemerkt, die Gemme sei beim Verkauf der Slg. Strozzi an Blacas nicht mehr vorhanden gewesen.

Zur Haltung von Kopf und Büste vgl. hier Nr. 529. Motiv und Stil verwandt: AGWien I Nr. 421 Taf. 71 (dort zu spät datiert). Ein ähnliches Motiv: Satyrbüste mit Bacchuskind: Furtwängler AG. Taf. 26,5. Hinweise zum Motiv bei Reinach. Vgl. hier Nr. 291.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

295

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,76x2,20, stark konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,86x2,36x0,67.

Büste des Mercur in Vorderansicht.

Original: Amethyst, Wien (1848 erworben), einst Graf Wackerbarth Salmour (nach Lippert).

Publ: Lippert[1] I 1,132. Cades I L 3. AGWien I Nr 420 Taf. 70.

Von mir a. O. dem Eutyches zugewiesen.

30-20 v. Chr.

296

Bild 1,36x1,04, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,50x1,25x0,42.

Büste des Mercur im Profil. Das Haar ist durch kurze Strichlein wechselnder Richtung auf einer kappenartig aufsitzenden Kalotte wiedergegeben. Das Gesicht hat jugendlich feste, gerundete Formen, die niedrige Stirn wölbt sich zur Braue hin vor, der leicht gebogene Nasenrücken mündet in eine runde Nasenspitze, die Lippen sind mit dem Rundperlzeiger geformt. Schneidezeiger sind nirgends verwendet, alle Details mit Rundperl- oder Flachperlzeiger eingetragen. Die Büste ist konkav-konvex-konkav begrenzt; der Halsmuskel mündet vom Nacken her in die mittlere Welle ein, wodurch der Eindruck einer leichten Drehung des Kopfes, aus der Dreiviertelrückansicht der knappen Büste nach vorn entsteht. Im Nacken der Caduceus. Sehr gute Qualität im Stil des höfischen Klassizismus.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 69,3 = Reinach Taf. 34 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,183. Raspe–Tassie 2287.

Im Kopftypus verwandt und etwa gleichzeitig dem Hercules des Gnaios (hier Nr. 148). Zum Büstenab-

schnitt vgl. Aureus des Augustus, BMC. Republic II 19 Nr. 4373; III Taf. 60,11 (ca. 27-25 v. Chr.), vgl. Divus Augustus 25 Anm. 96. Zur kappenartigen Haarkalotte: Aurei mit dem Porträt des C. Caesar, a. O. II 42 Nr. 4468 f.; III Taf. 64,3.4 (ca. 17 v. Chr.). Zum Stil: AGD. IV Hannover Nr. 519 Taf. 70.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

297

Bild 1,36 x 1,10, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,50 x 1,30 x 0,33.

Büste des Mercur im Profil, mit Buckellöckchen, Chlamys und Caduceus.

Original: Chalcedon, Florenz.

Publ: Gori I 69,2 = Reinach Taf. 34. Lippert[2] III 1,184. Raspe–Tassie 2286.

Typus und Stil der Nr. 296 verwandt, von weniger hoher Qualität. Zum Motiv, Stil verwandt: AGD. IV Hannover Nr. 480 Taf. 66 (Hinweis auf die Verwandtschaft des Typus mit dem des jungen Hercules).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

METHE

298

Bild ca. 1,10 x 0,75, der obere Schrägrand geht in die stark konvexe Bildoberfläche über. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,12 x 0,80 x 0,45.

Grundlinie. Methe, vorn ein Palmzweig in einer Kanne.

Original: Unbekannt.

Zu Methe vor einem Palmzweig in Gefäß: AGD. IV Hannover Nr. 888 Taf. 115. AGWien II Nr. 1595 Taf. 160.

1. Jh. n. Chr.

MINERVA

299

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,32 x 0,95, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt.
1,78 x 1,40 x 0,46.

Grundlinie. Minerva mit Rundschild und geschulterter Lanze, von der Schlange begleitet, auf Zehenspitzen schreitend. Kugel-Strich-Stil.

Original: Hyazinth, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,91.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 182 Taf. 31; II Nr. 1428, 1429 Taf. 137.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

300

Bild 2,24 x 1,60 flach. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 2,35 x 2,75 x 0,39.

Kopf der Athena Parthenos. Die Göttin trägt einen aus drei Kügelchen bestehenden Ohrring und eine Perlenkette. Vier Pferdeprotomen schmücken den Stirnschild des attischen Helms. Ein Stern ziert die Wangenklappe, Voluten ranken sich auf Hinterkopf- und Nackenteil des Helms. Hoher Mittelteil und ein Seitenteil des dreifachen Helmbuschs sind sichtbar, er wird getragen von einem Flügelpferd. Vorn von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥΛΙΘΟ. Auskunft über den antiken Bestand gibt die nach eigener Zeichnung von Picart (1722) gestochene Abbildung bei Stosch, die aufgrund eines Abdrucks der Slg. Stosch gemacht wurde, da das Original »ob domesticas Domus Barbarinianae discordias« nicht zugänglich war: Nur der untere Teil des I ist erhalten, der Rest der Inschrift und die Spitze der Büste fehlen. Der Umfang der Fehlstelle ist durch eine zarte gestrichelte Linie genau angegeben. Der Rest des I, Theta und Omikron (kein Punkt) sind durch zarte Pünktelung angegeben, wie sie Picart stets für Ergänzungen verwendet. Der Abdruck der Glaspaste Stosch in Bonn bestätigt diesen Befund. Der erhaltene Teil der Inschrift lautet also: ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥ ΛΙ der ergänzte Teil der Inschrift am vorliegenden Abguß stimmt mit den Abgüssen bei Lippert und Cades überein. Die Buchstaben sind offensichtlich aus freier Hand, d. h. in weicheres Material als Stein graviert: Theta und Omikron sind unsicher, mehrfach ansetzend geschnitten und von unregelmäßiger Form, das O ist kein geschlossener Kreis, Anfang und Ende überschneiden sich. Da sich zwischen Lippert- und Cadesabgüssen sonst keine Matrizengleichheit nachweisen läßt (s. hier Nr. 150, 157), spricht die Übereinstimmung in diesem Fall dafür, daß die Ergänzung am Original, wahrscheinlich in Gold, nach Herstellung der Glaspaste Stosch vorgenommen wurde.

Original: Karneol, verschollen. Einst im Besitz von Robert Harper (de la Chausse), dann Slg. Barberini (Stosch).

Publ: Canini, Iconografia (1669) 94. De la Chausse (Michael Angelus Causeus), Romanum Museum 3. Aufl. 1746 I 1,6 f. Taf. 7, hier Abb. 55 (ohne Inschrift, laut Text vermutlich aus Flüchtigkeit des Stechers). (1. Aufl. 1690, 2. Aufl. 1707 mir nicht zugänglich.) Baudelot de Dairval, L'utilité des voyages 1. Aufl. 1693, I 311 (mir nicht zugänglich), 2. Aufl. 1727 I 385 f. Taf. XVIII Abb. 7. Stosch Taf. 10 = Reinach Taf. 132, hier Abb. 56. Gronovius,

Thesaurus Graecarum Antiquitatum II Taf. 85. Mariette, Traité I 259. Winckelmann cl. 2 Nr. 189 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] II 1,27; [2]I 122. Bracci I Taf. 23. Raspe–Tassie Nr. 1652. Cades, Incisori 1,24. Cades I H 5. Clarac, Manuel III 45. Köhler III 69. CIG IV Nr. 7158. Rossbach in RE I 2898 s. v. Apollodotos Nr. 8. Brunn II 602. Furtwängler, AG. I Taf. 38,46. Lippold, Handbuch der griechischen Plastik 146 Anm. 5. Stazio in EAA. I 480 s. v. Apollodotos. Zazoff, SF. 28 Anm. 85 (Stosch), 34 (Gronovius).

Die Gemme ist seit dem 17. Jh. bekannt (Erstpublikation: Canini 1669). Damals (auch für Baudelot de Dairval) und noch zu Anfang des 18. Jh. (Gronovius) galt der Kopf als Bild der Aspasia entsprechend der alten Interpretation der Aspasiosgemme (Stosch Taf. 13. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 22,4). Nur de la Chausse vertrat die Meinung, auf beiden Gemmen sei Minerva dargestellt, allenfalls Aspasia in ihrem Bilde. Antiker Ursprung von Gemme und Inschrift waren nie strittig. Köhler hielt jedoch die Inschrift wegen der großen Buchstaben für später als das Bild, ergänzte (in Anlehnung an Stoschs Interpretation ›Apollodoti ... Lythographi‹) Ἀπολλοδότου λιθο[γλύφου, wodurch der Stein als Besitz eines Gemmenschneiders Apollodotos bezeichnet werden solle. Brunn wies auf die Absurdität dieser Konstruktion hin und ergänzte λίθο(ς). Furtwängler stimmt Brunn zu, weist darauf hin, daß nicht mehr als ein Buchstabe ergänzt werden könne, dieser beim Abschleifen des Randes leicht weggefallen sein könne. Er bestimmt Bild und Inschrift als gleichzeitig, wohl im 1. Jh. v. Chr. entstanden. Der Charakter der Inschrift entspreche Besitzerinschriften.
Köhler, Brunn und Furtwängler urteilen offenbar nach Abgüssen mit ergänzter Inschrift wie dem vorliegenden (vgl. AG. Taf. 38,46), beachten nicht die Angabe des Erhaltenen bei Stosch und die von Furtwängler sonst stets herangezogene Glaspaste Stosch. Der vorhandene Raum läßt wohl nicht mehr als drei weitere Buchstaben zu. Für die von Brunn und Furtwängler vorgeschlagene Ergänzung λίθος, d. h. Stein bzw. Siegel des Apollodotos, fehlt jedoch jegliche Parallele, wie schon Rossbach bemerkte. Rossbach möchte zu der Köhler'schen Ergänzung zurückkehren, die aber ebenso singulär wäre und schon aus Raumgründen nicht möglich ist. Für wahrscheinlicher halte ich, daß ein Vatersname zu ergänzen ist, etwa Αἰ[νου], wodurch der Gemmenbesitzer eindeutig als Freier bezeichnet wäre.
Stilistisch steht die Gemme Werken des Kleon sehr nahe (AGWien II Nr. 1071 und Amazonenkopf in Wiesbaden a. O. Taf. 78, vgl. auch hier Nr. 301). Zwar hätte der Gemmenschneider mit dem sehr feinen Rundperlzeiger, den er für die Haare des Helmbuschs und die Ranken auf dem Helm verwendete, viel zierlichere Buchstaben schneiden können, es läßt sich jedoch nicht ausschließen, daß er eine dem Brauch gemäß größere Besitzerinschrift schnitt. Die Anordnung der Inschrift im freien Raum vor dem Gesicht spricht für die gleiche Hand. Die Buchstabentypen stimmen mit dieser Annahme überein. Die Hastenenden sind weder durch Rundperlpunkte noch durch Querstriche betont (außer an den Spitzen der beiden ersten Λ und des Δ). Ähnlich sind Signaturen des Hyllos aus der Zeit zwischen ca. 40 und 10 v. Chr. (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 77,1.5.6; 78,1. Divus Augustus 35); vgl. auch AGD. I 2 Nr. 1014 Taf. 115. AGD. IV Nr. 1237 Taf. 168 (wegen der Form des eingeschnittenen Ringes nicht später als augusteisch). Motiv u. Stil: AGD. I 3 Nr. 2181.
Was die Wiedergabe des Parthenos-Kopfes angeht so ist die Aspasiosgemme im Detail genauer, vgl. W. H. Schuchhardt, in: Antike Plastik II 40 ff.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

301

Hellgrün, durchsichtig. Bild 6,15 x 5,32, ganz leicht konvex. Form 15, Oberkante leicht, Unterkante stark abgeschrägt. 6,45 x 5,50 x 0,83.

Brustbild der Minerva. Das Haar ist in gleichmäßigen Wellen mit feinster Binnenzeichnung vom Scheitel zu einer schmalen Binde (ohne Knoten) herabgeführt, löst sich darunter in einen Kranz dichter Ringellocken auf. Auf dem Scheitel sitzt der Helmbusch, dessen Haar mit dünnstem (wohl Rundperl-)Zeiger geschnitten sind; er besteht aus einem ›Kamm‹ und einem herabhängenden Schweif; seine Befestigung ist nicht erkennbar, jedoch als ein über den Scheitel laufendes, an der Binde befestigtes Band zu denken. Die klassischen Gesichtszüge sind durch die ganz leicht gebogene Nase, die geöffneten Lippen als die der hier zwar friedlichen, aber kriegsbereiten Göttin gestaltet. Die große, in Dreiviertelvorderansicht gesehene Büste umfaßt den linken Oberarm, reicht bis unterhalb der vollen Brüste. Der geheftete Chitonärmel läßt die Schulter frei, unter den ganz fein und flach geschnittenen Gewandfalten zeichnen sich die Körperformen deutlich ab. Drei kleine Schlänglein deuten die Ägis an.

Original: Rötlich brauner Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 55,1 = Reinach Taf. 61 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 2,478. Raspe–Tassie Nr. 1647 Taf. 25. Cades I H 30. Furtwängler, AG. I Taf. 39,29. Lippold Taf. 21,9. Vollenweider, Steinschneidekunst 72 Anm. 49 Taf. 83,5.

Vollenweider, a. O. möchte das Werk dem Hyllos zuweisen. Von dessen signierten Arbeiten läßt sich der Apollo in Leningrad gut vergleichen (beste Abbildung: Il tesoro di Lorenzo Nr. 28 Abb. 21). Profil und Zeichnung der Haare sind nicht ähnlich genug, um die Zuweisung zu rechtfertigen. Der gleiche Verwandtschaftsgrad besteht zu Kleon (Wiesbaden Inv. 7948, AGWien II Taf. 78 und Nr. 1071; LIMC I s. v. Amazones Nr. 629). In der Gestaltung der Oberkopfhaare, Büstenform und Gewandwiedergabe ist nächstverwandt die Amazone des Solon, Vollenweider Taf. 51,2. Ferner ist zu vergleichen, die von Vollenweider mit guten Gründen dem Solon zugewiesene Diana im British Museum (Vollenweider, Steinschneidekunst 53 Taf. 51,3; 52,1. Divus Augustus 27 von den dort für die Benennung ›Diana‹ angeführten Argumenten ist der über die Schulter geglittene Chiton mit Rücksicht auf das vorliegende Stück zu streichen). Zu vergleichen ist auch hier die Gestaltung des Oberkopfhaares, die Art der Absetzung von Stirn und Nase, das schmale Nasenloch und vor allem der Abschluß der Oberlippe, der durch einen schrägen Flachperlschnitt hier, zwei nebeneinandergesetzte Rundperlpunkte dort leicht hängend gebildet ist. Die Chitonfalten sind bei Diana stärker bewegt, was zur Charakterisierung der Göttin gehören dürfte. Eng verwandt ist die Hore auf dem großen Sard in Berlin, AGD. II Nr. 464 Taf. 82 (anders: Zazoff, HdArch. 341 Anm. 279 Taf. 109,4: 2. Jh. n. Chr. Statuenkopie). Die Minerva ist also in das letzte Drittel des 1. Jh. v. Chr., wohl um 20 v. Chr. zu datieren und wahrscheinlich dem Solon zuzuschreiben. Vollenweiders im Zusammenhang mit einer Datierung in spätaugusteische Zeit geäußerte, wohl durch den Lokkenkranz ausgelöste Vermutung, es könne Agrippina maior als Minerva dargestellt sein, erscheint mir nicht einleuchtend.
Zum Helmbusch ohne Helm, vgl. London Nr. 1375 Taf. 19; mit einem zusätzlichen Querband, ebenfalls kurzem Haar: AGWien I Nr. 184 Taf. 31. Zum Helmbusch: hier Nr. 300.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

302

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 2,10 x 1,67. Rohling, Rand abgekniffen. Mit Abdruck der Museumsfassung. 2,90 x 2,31 x 0,65.

Büste der Minerva in korinthischem Helm u. Ägis.

Original: Roter Jaspis, Wien, 1828 bei Regensburg gefunden und dort erworben.

Publ: AGWien II Nr. 1069 Taf. 78.

Letztes Viertel 1. Jh. n. Chr.

303

Gelblich, durchsichtig. Bild 1,20 x 1,02, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,38 x 1,22 x 0,47.

Büste der Minerva vom gleichen Typus wie Nr. 302.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Raspe–Tassie 1609.

Motiv und Stil: AGD. IV Hannover Nr. 1034, ähnlich Nr. 1033 Taf. 139.

1. Jh. n. Chr.

MUSEN

304

Mittelblau, durchscheinend. Bild 1,70 x 1,54 unten unvollständig, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 2,46 x 2,20 x 0,45.

Eine Muse (Thalia) sitzt auf einem Lehnstuhl und betrachtet eine weibliche Maske mit Bindebändern; ihr Oberkörper ist nackt, ein Mantel umhüllt die Beine. Vor ihr steht auf schmaler runder Basis die Statuette eines Tänzers.

Original: Unbekannt.

Zu Stil und Motiv: New York Nr. 284 Taf. 40 (mit Priapstatuette). Aquileia Nr. 88 Taf. 5 = Richter, EG. II Nr. 240 (vorn Baum). S. u. 311.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

305

Bild 1,12 x 0,95, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,22 x 0,39. Mit Abdruck eines das Bild eng umschließenden Fassungsrandes.

Stehende Muse (Thalia) in Chiton und Mantel mit Thyrsos und jugendlicher Maske, von der die Bindebänder herabhängen. Der Körper ist in Vorderansicht gegeben, der Kopf ins Profil der Maske zugewandt, auf dem Scheitel eine Feder. Der Thyrsos hat ein eiförmig verdicktes Ende. Zu beiden Seiten, AR: ΚΑΛΛΙ|ΜΟΡΦΟϹ. Das K oben beschnitten, beim Phi eine Fehlstelle, Querstriche an den Hastenenden.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 16,4 = Reinach Taf. 51 (mit Literatur). Lippert[2] III 1,422. Raspe–Tassie Nr. 3526.

Zum Stil: Den Haag Nr. 627 Taf. 111. Richter, EG. II Nr. 233. Καλλίμορφος ist der Name des Besitzers der Gemme, vgl. Pape–Benseler[3] 602. Zum Thyrsos: Den Haag Nr. 483 Taf. 90; hier Nr. 242.

1. Jh. n. Chr.

306
Bild 1,88 x 1,52, stark konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,98 x 1,62 x 0,66.

Büste der Melpomene, eine Maske des bärtigen Hercules betrachtend, die sie mit der Rechten emporhält. Die Muse hat nackenlanges lockiges Haar, trägt einen Chiton, über den quer eine Amulettschnur mit zwei Ringlein gehängt ist. Den Abschluß der Büste bildet ein vom Rücken her bis über das Handgelenk geführter Mantel aus dickem gestrichelten Material (das Löwenfell des Hercules?).

Original: Chaldecon, verschollen.

Publ: Christ, De poetarum imaginibus ac de Virgilio (nach Lippert, mir nicht zugänglich). Lippert[1] II 1,289. Cades II C 10 (Melpomene) und IV C 220 (s. v. ›Orazio Flacco‹, doch eher Melpomene oder Dichterin).

Zum Motiv: Gori I Taf. 43,10; ähnlich 7 = Reinach Taf. 21. AGWien I Nr. 225. Wie ein ähnlicher Musentypus mit langem Haar im 16. Jh. (Gallaeus, Illustrium Imagines, 1598 Taf. 148; vgl. oben zu Nr. 148 Nr. 7) galt die Darstellung bis ins 18. Jh. als Bild des Vergil (vgl. Gori, a. O.).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

NEMESIS

307
Bild 2,43 x 1,59, ganz leicht konvex. Form 16, Unterkante leicht abgeschrägt. 2,57 x 1,70 x 0,48.

Stehende geflügelte Nemesis im Profil. Ihr Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zu einem kleinen Knoten geschlungen. Die gesenkte Rechte hält einen Zweig, die Linke hebt das Brustteil des gegürteten Peplos mit Überfall an. Klassizistischer Stil mit kalligraphischen Elementen.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,282; [2]I 681. Raspe–Tassie 8252.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1571 Taf. 157. Den Haag Nr. 875 Taf. 144. Der Zweig ist vom Attribut der Nemesis von Rhamnus (Apfelzweig) herzuleiten (Pausanias 1,33,3). Nemesis wie hier, doch mit Zügel: AGD. IV Hannover Nr. 301 Taf. 46, gleiche Zeit, Kalligraphischer mit Rundperl-Stil. Literaturhinweise zu Nemesis: Gercke AA. 1983, 529. Fleischer, Gnomon 56, 1984, 261.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

308
Bild 1,19 x 0,78 konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,27 x 0,82 x 0,34.

Stehende Nemesis wie Nr. 307 nach rechts gewandt, in der gesenkten Hand die Elle (der abschließende Querstrich ist versehentlich zu hoch gesetzt). Hinter ihren Beinen das Rad. Flachperlstil.

Original: Unbekannt.

Eine der beiden Nemeseis von Smyrna hält die Elle, vgl. AGWien II Nr. 1217 Taf. 106.

1. Jh. n. Chr.

309
Bild 1,74 x 1,27, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,86 x 1,36 x 0,54.

Halbfigur der Nemesis. Nachdenklich neigt sie den mädchenhaften Kopf. Das lockige Haar ist zu einem Knoten frisiert, wird durch ein dreimal umgeschlungenes Band gehalten. Die Linke zieht im charakteristischen Gestus den oberen Peplossaum nach vorn, meisterhaft sind die von innen gesehene Handfläche und die gebogenen Finger gearbeitet. Die angehobene Rechte hält lässig den Zweig.

Original: Karneol, verschollen, ehemals angeblich Castellani, dann Slg. Lewis (Furtwängler).

Publ: Winckelmann cl. 2,1252 (Glaspaste Stosch, Berlin Nr. 9549). Lippert[1] I 1,374. Cades II G 3. Furtwängler, AG. I Taf. 40,9. Lippold Taf. 32,2, New York Nr. 372 Taf. 47 (wohl moderne Glaspaste).

Die Merkmale dieser Gemme, räumliche Tiefe bei tatsächlich ganz flachem Schnitt, die minimalen Tiefenunterschiede zwischen den einzelnen Raumebenen, sind charakteristisch für eine Reihe augusteischer Gemmen; z. B. den Diomedes des Dioskurides (vgl. hier Nr. 4 bei Nr. 145), den ihm zugewiesenen Bacchus, AGD. II Nr. 445 Taf. 78; wobei wir im Falle des Dioskurides dank seiner zahlreichen Signaturen wissen, daß sich ein Meister seines Ranges ebensogut auf den Tiefschnitt verstand. Vgl. auch hier Nr. 301. Die räumliche Darstellung der Hand führt weiter, was Solon bei der Hand seiner Amazone noch ohne Drehung zeigte (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 51,2). Die Stimmung des Bildes, in dem ein Gleichgewicht zwischen Ruhe und verhaltener Spannung herrscht, ist vergleichbar der Minerva des Eutyches (AGD. II Nr. 456 Taf. 80 f.). Der Meister der Nemesis gehörte zum Kreis der Diokurides nahestehenden Gemmenschneider, vielleicht zu seiner Werkstatt; eine Zuweisung an einen bekannten Namen scheint mir nicht möglich.

Letztes Drittel 1. Jh v. Chr.

310

Bild 2,24 x 1,73, flach. Form 11, Unterkante abgeschrägt. 2,42 x 1,93 x 0,49.

Bis unterhalb der Brust reichende Büste der Nemesis als junges Mädchen mit kurzem lockigen Haar. Sie trägt den Peplos und einen den Hinterkopf verhüllenden Mantel. Der Psyche-Schmetterling hat sich hilfesuchend in den Brustbausch des Peplos geflüchtet, Nemesis faßt ihn behutsam mit Daumen und Zeigefinger der Linken an einem Flügel. Handinnenfläche und Unterarm, die am weitesten im Hintergrund des Bildes liegen, sind ganz flach eingeschnitten. Die tatsächliche Schnitt-Tiefe ist sehr gering, die plastische Modellierung durch zarteste Nuancen der Eintiefung erreicht.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,354.

Publ: ? Gesicht, Locken (man vergleiche die S-Locke vor dem Mantelrand, die nach vorn gebogene Locke vor der Stirn), Handhaltung sind sehr ähnlich dem Karneol bei Leonardo Agostini, Gemmae et sculpturae antiquae depictae I (1685) Taf. 74, hier Abb. 57 (Nachstich der Erstauflage von 1657, die mir nicht zugänglich war), im Sinne des Abdrucks. Agostinis Platte ist kopiert bei Rossi-Maffei III (1708) Taf. 24, hier Abb. 58, im Sinne des Originals bzw. der vorliegenden Glaspaste. Auf den Stichen fehlt der Unterarm, die Büste endet oberhalb der Brust. Identität wäre möglich, wenn man annimmt, daß Unterarm und Unterteil der Büste damals von einer Fassung verdeckt waren, der Stecher den Büstenabschluß frei erfunden hat.

Die Handhaltung ist sehr ähnlich dem charakteristischen Nemesisgestus, vgl. Nr. 309, kommt ähnlich auch bei anderen gleichzeitigen Büsten vor, vgl. hier Nr. 321; AGWien II Nr. 652. Der Typus wird bei Agostini, Rossi-Maffei, Winckelmann (Description cl. 2, 841-844) Psyche genannt. Furtwängler (s. folgende Nr.) versteht sie als Psyche im Typus der Nemesis. Dann wäre aber Psyche in doppelter Gestalt dargestellt. Die oben gegebene Interpretation scheint mir vorzuziehen. Das Bild ist eine im 3. Viertel des 1. Jh.s v. Chr. geschaffene Neufassung des Themas der die Nemesis um Hilfe anflehenden Psyche (vgl. AGD. II Nr. 454 Taf. 81). Zum Stil vgl. hier Nr. 309.

Zum Motiv: schwarze Glaspaste mit weißem Querstreif Berlin Nr. 4804 Taf. 35 (= Furtwängler, AG. Taf. 40,21); braune Paste Berlin Nr. 4805 (= Winckelmann cl. 2, 842). Glaspasten Stosch, Winckelmann cl. 2, 844 = Berlin Nr. 9494 (antik), cl. 2, 843 = Berlin Nr. 9493 (antik?), cl. 2,841 = Berlin Nr. 9157 (modern). Hier Nr. 311-313.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

311

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,46 x 1,30, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,57 x 1,46 x 0,42.

Büste der Nemesis vom gleichen Typus wie Nr. 310. Der knappe Büstenabschnitt reicht bis zum Gemmenrand, die Hand wird von ihm überschnitten (auch auf dem Abguß bei Furtwängler, vermutlich ist schon das Original nachantik beschliffen). Auch hier sind die Haare kurz, fallen in dünnen Locken mit schlaufenförmigen Enden nach vorn und zur Schläfe, zarte Strähnen sträuben sich über der Stirn.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 79,3 = Reinach Taf. 38. Lippert[2] III 1,460. Raspe Nr. 7030. Furtwängler, AG. I Taf. 40,20. Furtwängler, nicht dagegen Reinach, nennt als Publikation auch: Agostini, gemme ant. 4,38, ein Zitat, das ich nicht verifizieren konnte (1. Auflage I 1657, II 1669, oder 2. Auflage I und II 1686, jeweils ed. Bellori.-?). Sollte der Stich identisch sein mit dem in der oben zu Nr. 310 zitierten holländischen Ausgabe mit Übersetzung von Gronovius von 1685, was ich annehme, dann gibt er nicht diese Gemme wieder, da Frisur und Gesichtsschnitt völlig abweichen, vielmehr mit Nr. 310 übereinstimmen.

Profil und Flächigkeit des Gesichtes stehen der Mänade des Solon nahe (Vollenweider, Steinschneidekunst 52 ff. Taf. 51,2). Das Haar verrät eine andere Handschrift.

Kopien des 18. Jh.s: Dalton Nr. 666, 667 (signiert von Luigi Pichler) Taf. 23.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

312

Bild 1,54 x 1,36, flach. Form 17, Oberkante stark abgeschrägt, der gerade Rand ganz schmal. 1,75 x 1,57 x 0,34.

Replik von Nr. 311, von etwas geringerer Qualität. Hand und Schmetterlingsflügel sind nicht vorhanden, vermutlich durch Nachpolitur verloren gegangen. Statt der Schmetterlingsflügel wurden dem Insekt in nachantiker Zeit, wohl im Anschluß an die Politur mit zwei groben Flachperlschnitten Fliegenflügel angesetzt. Die beiden Flügel zeigen im Gegensatz zur übrigen Oberfläche keine Korrosionsspuren.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,353.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

313
Bild 1,74 x 1,45, flach. Form 14 mit ganz stark abgeschrägter Unterkante. 1,89 x 1,65 x 0,43.

Büste der Nemesis vom gleichen Typus wie Nr. 311. Das zarte Mädchengesicht wird von feinen, gewellten Haarsträhnen gerahmt, die Stirnlocke ist zur Schläfe hin gestrichen, zarte Härchen sträuben sich über ihr. Vom Schmetterling ist nur der Leib erhalten, die Flügel fielen wohl einer Nachpolitur zum Opfer. Von der Hand sind nach Furtwängler am Original nur die Fingerspitzen erhalten, da der Rand beschliffen ist; bei der Glaspaste sind auch diese durch einen weiteren Randschliff verloren gegangen.

Original: Gelbbrauner Sard, einst Slg. Devonshire (Lippert), Sir J. C. Robinson (Furtwängler).

Publ: Lippert[2] III 1,461. Furtwängler, AG. Taf. 63,33.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

NYMPHE

314
Bild 1,13 x 0,80, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,21 x 0,95 x 0,41.

Nymphe mit einer Preiskanne? Ein Mädchen mit um die Beine geschlungenem Mantel sitzt auf der Kante eines großen girlandengeschmückten Altares, hält in der Rechten eine große (Metall-)Kanne mit Längsriefeln auf der Schulter, stützt die Linke auf den Altar. Hinter ihrer Hand ein aufrechtstehender Palmzweig (? nur die Mittelrippe ist deutlich).

Original: Praser (Plasma), einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks, Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 1,439.

Wenn die vorgeschlagene Deutung richtig ist, läßt sich zum Thema vergleichen: AGD. I 2 Nr. 697 Taf. 80.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

OSIRIS-CANOPEN

315
Hellgrün, durchsichtig, voller Bläschen. Bild 1,54 x 0,83, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,80 x 1,32 x 0,45.

Osiris-Canopus mit ägyptischer Perücke und Krone aus Federn, Sonnenscheibe und Schlangen. Der Gefäßkörper steht auf zweistufigem Sockel aus einem Quader und einem aufwärts gebogenen gerundeten Teil, er ist durch horizontale Linien mit Punkten dazwischen gegliedert.

Original: Onyx, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 1,497. De Murr Nr. 15.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1372, 1375 Taf. 129. Vente. Art Monaco, 13. 11. 82 Nr. 523. Osiris-Kanopen auf Münzen. BMCAlexandria Taf. 18, mit ähnlichem zweistufigen Ständer: Nr. 625, mit dem oberen Teil (Kranz, Kissen?) Nr. 268, 775, 2214, 779, 1133.

1.-2. Jh. n. Chr.

316
Bild 1,12 x 0,82, stark konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,11 x 0,83 x 0,51.

Osiris-Canopus wie Nr. 315. Die Krone hier deutlicher, zusätzliche Widderhörner. Die Streifen auf dem Gefäßkörper durch senkrechte Strichlein gegliedert.

Original: Sard, einst Slg. des Grafen Vitzthum von Eckstedt.

Publ: Lippert[1] II 1,385.

1.-2. Jh. n. Chr.

317
Bild 1,12 x 0,85, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,18 x 0,93 x 0,33.

Osiris-Canopus wie Nr. 315. Der Gefäßkörper ist unverziert, vorn und unten von Punkten gerahmt.

Original: Sardonyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,386.

1.-2. Jh. n. Chr.

ROMA

318
Bild 1,25 x 0,88, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,39 x 1,04 x 0,42.

Büste der Roma mit korinthischem Helm und auf der rechten Schulter mit runder Fibel geschlossenem Mantel in Dreiviertelvorderansicht.

Original: Antike Paste, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,54. Cades I J 5 (unter »Mars«, »forse Minerva«).

Wegen des Mantels wohl Roma, nicht Minerva.

1. Jh. n. Chr.

SALUS

319
Bild 1,34 x 1,30, ganz wenig konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,52 x 1,49 x 0,40.

Salus, mit nacktem Oberkörper, um die Beine geschlungenem Mantel sitzt auf einem Felsen, hält in der Rechten eine Schale, stützt sich mit der Linken auf den Stein. Vor ihr wächst ein Bäumchen, die Schlange windet sich daran empor, neigt ihren Kopf der Schale zu. Guter Flachperlstil.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 1,375.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

320

Violett (dunkel-amethystfarben), durchscheinend. Bild 0,76x0,39, mit originalem Schrägrand, ursprünglich wahrscheinlich Form 9. Rohling. 1,57x1,35x0,38.

Stehende Salus im Profil, die Schlange aus einer Schale tränkend.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 207 Taf. 36 AGD. IV Hannover Nr. 890 Taf. 116. Den Haag Nr. 710 Taf. 122f., Nr. 840 Taf. 139, Nr. 1047 Taf. 164 (geflügelt).

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

321

Bild 1,25 x 1,08, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,37x1,20x0,42.

Büste der Salus in einem Ärmelchiton und über den Hinterkopf gezogenen Mantel. Sie hält in der rechten eine große flache Schale, über der sich die Schlange ringelt, in der erhobenen Linken hält sie ein alabastronförmiges Fläschchen, aus dem sie wohl Nahrung für die Schlange in die Schale gießen will. Vielleicht auch ein Medizinfläschchen, wie E. Simon anmerkt.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,378.

Gleiche Zeit, das Motiv formal ähnlich: AGWien II Nr. 652 Taf. 14.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

322

Bild 2,43 x 1,37, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,50x1,55x0,62.

Unfertig. Grundlinie. Stehende geflügelte Salus(?). Es fehlen Gewandfalten über den Beinen, wohl auch über den erst halbkugelig eingetieften Brüsten. Der Stab in der Rechten hätte, wenn die Deutung als Salus richtig ist, zum Zweig werden müssen; aus der Kugel über einem Strich auf der Linken hätte bei Ausarbeitung des Strichs zur Schale ein Ei werden können; in diesem Fall fehlt auch die Schlange noch.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 71,4 = Reinach Taf. 65. Lippert[2] III 1,389. Raspe–Tassie 7700.

Zur geflügelten Salus: AGWien II Nr. 1575, Salus mit Zweig und Schale, a. O. 1574 Taf. 157.

Zum Stil: Den Haag Nr. 284 Taf. 55. Auch eine Dea Panthea wie auf einem stilverwandten Sard in Oxford, Richter, EG. II Nr. 235 kann geplant gewesen sein.

1. Jh. v. Chr.

SATURN

323

Bild 1,04x0,95, flach. Form 14, Oberkante gerundet, Unterkante abgeschrägt. 1,25 x 1,10x0,34.

Kopf des Kronos-Saturn? mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, archaisierender, durch waagrechte Parallelstriche angegebener Schläfenrolle.

Original: Karneol, Florenz Nr. 2026 (Migliarini).

Publ: Gori I 1,1 = Reinach Taf. 5. Lippert[2] III 2,187.

Zum Motiv: Cades II E 1,2 (vorn die Sichel). Richter, Gems Nr. 248 Taf. 37. Linearer Stil (Maaskant–Kleibrinks ›Republican Wheel Style‹).

Reinachs durch einen Asteriskos ausgedrückten Zweifel am antiken Ursprung beruhen nicht auf Studium des Originales, sind offenbar ausgelöst durch die den Stil stark verändernde Zeichnung bei Gori und die Benennung ›Numa‹.

1. Jh. v. Chr.

SERAPIS

324

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 2,0x1,40, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,34x1,76x0,50.

Grundlinie. Thronender Serapis in Vorderansicht. Der Gott ist mit Chiton und Mantel bekleidet, stützt die Linke hoch auf das Zepter, hält die Rechte über den mittleren, zu ihm aufblickenden Kopf des Kerberos (alle drei Köpfe des Tieres sind als Hundeköpfe dargestellt). Der Gott trägt einen hohen, blättergeschmückten Modius, die Stirnhaare hängen in drei Fransen herab. Die Füße ruhen auf einem schräg gestellten Schemel.

Original: Onyx, einst Slg. Graf von Fürstenberg.

Publ: Lippert[1] I 1,393; [2] I 84. Raspe–Tassie 1492 Taf. 24 hier Abb. 59.

Recht getreue Widergabe des alexandrinischen Kultbildes (OR), vgl. Hornbostel, Sarapis 59ff.

Zum Motiv: Antike Paste, Furtwängler, AG.I Taf. 61,63 (Slg. v. Heyl). Roter Jaspis, Richter, Gems Nr. 254 Taf. 37. Moderne Paste, nach antikem Original, Winckelmann cl. 2,354 (Abdruck in Bonn), Furtwängler, Berlin Nr. 9750 (Bildhöhe 1,4). Mit anderen Attributen: AGD.I 3 Nr. 2269 Taf. 200. AGWien I Nr. 449 Taf. 75; II Nr. 960 Taf. 55; 1239 Taf. 109 (ohne Kerberos). Mit Nebenfiguren: Den Haag Nr. 237. Zum ›Fransentypus‹, der auf das alexandrinische Urbild zurückgeht, frühestens etwa in augusteischer Zeit auf Bildwerken auftaucht: Hornbostel, Sarapis 80, 207ff.

1. Jh. n. Chr.

325

Bild 1,67 x 1,60, ganz leicht konvex. Form 6, beide Kanten abgeschrägt. 1,77 x 1,68 x 0,47.

Büste des Serapis in Dreiviertelvorderansicht.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,351 (irrtümlich mit AGD.II Nr. 213 identifiziert).

Zum Motiv: s. o. Nr. 42, 43.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

326

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,84 x 1,40, ganz leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,90 x 1,55 x 0,37.

Büste des Serapis in Dreiviertelvorderansicht. Das Gesicht ist von mildem Ausdruck. Der Chitonsaum dient als Begrenzung der Büste.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 54,1 = Reinach Taf. 27. Lippert[2] III 1,479.

Zum Motiv: hier Nr. 325. Stilverwandt die Serapisbüste in Hannover, AGD.IV Nr. 1025 Taf. 138.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

327

Bild 1,70 x 1,25, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,85 x 1,44 x 0,50.

Büste des Serapis in Dreiviertelvorderansicht. Das Haupt ist stärker zur Seite gewandt als bei Nr. 326. Auf der Schulter liegt ein Mantelstück. Über dem Kopf befindet sich eine mitabgegossene Fehlstelle, der wohl der Kalathos zum Opfer fiel.

Original: Unbekannt

Serapis ohne Chiton s. Hinweis bei Nr. 42 und AGWien I Nr. 449 Taf. 75.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

328

Dunkelblau, kaum durchscheinend. Bild 1,20 x 1,84, flach. Rohling. 1,55 x 1,35 x 0,54.

Büste des Serapis im Profil. Im Haar ein Lorbeer(?)kranz. Gesträubte Stirnlocke. Chiton und Mantel um die Büste. Guter linearer Stil.

Original: Unbekannt.

Serapisbüsten im Profil: W. Hornbostel, Sarapis 167ff. Taf. 50. AGWien I Nr. 202 Taf. 34; Nr. 450-452 Taf. 75; II Nr. 1242ff. AGD.IV Nr. 1581, 1582 Taf. 211. Köln Nr. 365, 366 Taf. 118. Stilverwandt in der Mischung von strengem Oberkopf- und Barthaar, bewegtem Schläfen und Nackenhaar: Quirinus auf Denaren des C. Memmius, BMC Republic I 496, III Taf. 49,8; Crawford Nr. 427/2 Taf. 51 (56 v. Chr.); vgl. Honos auf Denar des Palikanus, a. O. I 518, III Taf. 50,19; Crawford Nr. 473/2a Taf. 56 (45 v. Chr.).

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

329

Bild 1,30 x 1,10, konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,36 x 0,40.

Büste des Serapis im Profil. Gesträubte Stirnlocke. Um die Büste liegt ein Mantelstück. Linearer Stil.

Original: Schwarzer Achat, einst Slg. des Herzogs v. Württemberg. Jetzt Stuttgart, Landesmuseum.

Publ: Lippert[2] III 1,477.

Vgl. hier Nr. 328. Zu Motiv und Stil: AGWien I Nr. 450 Taf. 75. Zum Stil: Maaskant-Kleibrink Nr. 300 (republican wheel style 1st cent. B. C.), weniger fein.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

SOL

330

Bild 1,43 x 1,13, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,65 x 1,37 x 0,40.

Büste des Sol von hellenistischem Typus. Das Haar sträubt sich über der Stirn, fällt in kurzen, bewegten Locken bis zum Nacken. Das Haupt ist mit dem Sonnenreif bekrönt, die Büste mit dem auf beiden Schultern durch runde Fibeln geschlossenen Wagenlenkerchiton bekleidet. Im freien Raum, hinter dem Kopf beginnend, AR: FAVSTVS.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,289; [2] I 146. Raspe–Tassie Nr. 3076 Taf. 35 (hier Abb. 60). Cades IV A 90 (als Ptolemaios VIII Soter); Cades Uomini illustri 2,67.

Stilistisch nächstverwandt dem Solkopf auf einem Denar des C. Coelius Caldus, Hirmer, RM. Taf. 18,72 R (ca. 55 v. Chr.); Crawford Nr. 437/1 a Taf. 52 (51 v. Chr.).

Zum Motiv: hier Nr. 746. Faustus ist ein häufiges lateinisches Cognomen, vgl. I. Kajanto, The Latin Cognomina (1965) 29 f., 41, 72 f., 134, 272.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

SPES

331

Bild 1,45 x 1,05 konvex. Form 15, Unterkante stark abgeschrägt. 1,45 x 1,05 x 0,37.

Stehende Spes vom üblichen archaistischen Typus in Vorderansicht; mit der Rechten faßt sie den Gewandzipfel, in der Linken hält sie die Blüte. Geperlte Locken fallen auf die Schultern, auf dem Haupt sitzt ein Diadem mit einem runden Mittelknauf, je zwei ovalen seitlichen Knäufen (Edelsteinen?).

Original: Sard, British Museum, einst Slg. Blacas, Graf Vitzthum (nach Lippert).

Publ: Lippert[1] II 2,448. London Nr. 1761 Taf. 23.

AGD. II zu Nr. 462 habe ich vermutet, daß die hier wiedergegebene archaistische Kultstatue die Spes Vetus am Esquilin gewesen sein könnte; der Vorschlag wird in AGD. IV zu Nr. 921 und von Zazoff, HdArch. 336, übernommen. Der Kopf erscheint bei den meisten Gemmenbildern nach der üblichen Praxis im Profil, der Körper in Dreiviertelansicht. Vorderansicht wie hier: AGWien II Nr. 1577 Taf. 158. Stilverwandt, in Dreiviertelansicht: Den Haag Nr. 656 Taf. 115.

1. Jh. n. Chr.

VENUS

332

Bild 1,32 x 1,05, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,09 x 0,45.

Grundlinie. Venus als Planet in Vorderansicht thronend; sie trägt einen die Schultern frei lassenden Chiton und einen um die Beine geschlungenen Mantel, stützt die Rechte auf den Sitz des Thrones, hebt die Linke mit geöffneter Handfläche empor. Auf den Ecken der Thronlehne sind die Köpfe von Luna mit Mondsichel und Sol mit Strahlenreif angebracht. Zwischen beiden Köpfen sieben Sterne (der Pleiaden?).

Original: Smaragdplasma (nach Cades), Besitzer unbekannt.

Publ: Winckelmann cl. 2,130 ›pâte de verre‹. Also nichtantike Glaspaste Stosch, Abdruck in Bonn; nicht bei Furtwängler, Berlin. Lippert[1] I 1,25. Raspe–Tassie Nr. 1137 Taf. 21 (irrtümlich als antike Paste des Königs von Preußen). Cades I B 13 (s. v. ›Giunone‹).

Vgl.: München, AGD. I 3 Nr. 2207 Taf. 192: auf der Thronlehne zwei bärtige Köpfe (Planeten?), in der Hand ein Kranz (nicht doch eine Schlange als Ewigkeitssymbol?), darüber ein Schmetterling, »1. Jh. v. Chr.«. AGWien II Nr. 1459 Taf. 141, der nackte Oberkörper sichert die Benennung Venus. Die Bewegung der Linken – wohl AR: Rechten – ist ähnlich wie hier, dort zusammen mit der halbaufgerichteten Stellung als ›Aufgehen‹ gedeutet worden (2. Jh. n. Chr.).
Die Sterne sind wohl, wie auf Gemmen und Münzen, wo sie eine Mondsichel umgeben, als Zeichen der ›saeculi felicitas‹ zu verstehen (vgl. Divus Augustus 40). Venus, wahrscheinlich die iulische Venus, als glückbringendes Gestirn.

1. Jh. n. Chr.

333

Bild 2,47 x 1,50, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,55 x 1,77 x 0,40.

Grundlinie. Venus mit Waffen in Rückansicht. Die Göttin wendet den Kopf in leichter Neigung dem Schwert in der Scheide zu, das sie mit der Linken emporhält. In der rechten Armbeuge lehnt die Lanze. Der Mantel fällt vom rechten Arm über die Wade des zurückgesetzten rechten Beines hinab; man sieht die Sohle des Fußes. Links steht ein kleiner Amor, der mit ausgestreckten Armen einen Helm emporreicht. Rechts ein Rundschild.

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Mariette II 1,25 = Reinach Taf. 84. Lippert[1] I 1,92.

Stil und Motiv: Glaskameo, Gemmenabguß?, in Toledo (Ohio), Simon, Die Portlandvase 71 Taf. 38,1. Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 798 Taf. 103. Reinach irrt, wenn er die Gemme für modern und Nachahmung einer Statue im Louvre (Clarac, Cat. Nr. 180 Taf. 343. Fröhner, Notice de la Sculpture antique Nr. 152) hält. Nur das Motiv, nicht der Typus stimmen überein.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

334
Bild 1,16x0,85, ganz leicht konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,40x1,12x0,46.

Venus lehrt Amor tanzen, sie hält in der Rechten einen Reif mit zwei Glöckchen (?) und läßt den kleinen Amor sich um einen Finger ihrer Linken drehen. Amor hält den Bogen. Der nackte Leib der Göttin hebt sich vor der Folie ihres von der linken Schulter zwischen die Beine hinabfallenden Mantels ab.

Original: Lapislazuli, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 1,153. De Murr Nr. 344.

Vgl.: London Nr. 1449 Taf. 20 (Venus mit Flöte, Amor ebenfalls?).

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

335
Bild 2,18x1,34, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,20x1,39x0,70.

Venus, den ausgebreiteten Mantel hinter ihrem Rükken emporhaltend, um ihn umzulegen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,91.

Zum Motiv: London Nr. 1457 Taf. 20. Aquileia Nr. 244, verwandt Nr. 245 Taf. 13 (Ende 1. Jh. v. Chr.). Nicolo, Utrecht, Snijder, The Art Bulletin 14, 1932, 19f. Abb. 7 Nr. 8; Abb. 8 oben links (Kaiserzeit). Ähnlich: Lippold Taf. 23,10. Hermaphrodit im gleichen Motiv: Furtwängler, AG. I Taf. 43,54, modern: Wien Inv. IX B 1339.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

336
Dunkelviolett, kaum durchscheinend. Bild 1,15x0,84, stark konvex. Rohling, 1,89x1,55x0,43.

Stehende Venus mit um den Unterkörper geschlungenem Mantel, dessen Zipfel sie mit der Linken hält, betrachtet sich im Spiegel.

Original: Unbekannt.

Ähnlich, Haare ordnend: Coll Berry Nr. 117.

Ende 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

VICTORIA

337
Bild 1,73x1,36, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt, sehr dick. 2,03x1,66x0,82.

›Victoria quadrigam in sublime rapiens‹ (Plinius, nat. hist. 35,108) nach dem Gemälde des Nikomachos.

Original: Amethyst, ehemals Fürst von Liechtenstein (Lippert).

Publ: Lippert[1] II 1,259; [2] I 738. Cades II N 48 (ohne Angaben). Abdrucksammlung Gerhard, Bonn V 286. Furtwängler, Künstlerinschriften 262 Anm. 1. Furtwängler, AG. I Taf. 42,5. Lippold Taf. 32,11.

Zu prüfen wäre am Original im British Musem, ob das Original der vorliegenden Paste, trotz der unterschiedlichen Materialangabe, identisch ist mit dem Sard Dalton Nr. 769 Taf. 27 aus Slg. Blacas, den ich mit Vollenweider für antik halte, vgl. AGWien I zu Nr. 214 Nr. 8 (dort weitere Hinweise). Die Gemme bei Bracci I 63 Zusatztafel II, III könnte das gleiche Stück sein, läßt sich jedoch, da Angaben über Material und Besitzer fehlen, nicht identifizieren (hier Abb. 61).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

338
Bild 2,53x2,02, flach. Form 10, beide Kanten stark abgeschrägt, der gerade Rand ganz schmal 2,89x2,32x0,38.

Victoria ein galoppierendes Zweigespann lenkend, sie hält die Zügel in der Linken, eine gebogene Gerte in der Rechten.

Original: Karneol, Cabinet des Médailles.

Publ: Lippert[1] II 1,287. Cades II N 30. Mariette, Pierres gravées II 1 Taf. 119 = Reinach Taf. 96. Chabouillet Nr. 1543. Richter, EG. I Nr. 341. Zazoff, HdArch. 393 Anm. 36 Taf. 129,2.

Richter urteilt: »Fourth century or later in a probably Roman reproduction«. Zazoff, der lediglich auf Chabouillet verweist, datiert die Gemme in das 18. Jh. Ich sehe keine Verwandtschaft zu Gemmen der 1. Hälfte des 18. Jh.s (nur diese käme aufgrund der Publikation durch Mariette in Frage; möglicherweise sichert die Fassung, deren exakte Datierung ein Kunsthistoriker vornehmen müßte, eine noch frühere Existenz der Gemme). Pferdetypus, Ansicht von Gespann und Wagen lassen sich vergleichen mit dem Kameo des Sostratos (hier Nr. 16). Das Gesamtmotiv, auch das parallele Wegflattern von Pferdeschwanz und Chitonsaum ist ähnlich AGD. II Nr. 373 Taf. 67; gegenüber dem verfeinerten, kalligraphischen Stil dort sind hier jedoch noch deutliche Elemente des Rundperlstils sichtbar, vor allem beim Kopf der Victoria; vgl. hierzu z. B. Den Haag Nr. 184; hier Nr. 435. Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 907 Taf. 118. AGWien I Nr. 216-218 Taf. 37. Den Haag Nr. 542 Taf. 100. Hier Nr. 339, 340.

[Nach freundlicher Mitteilung von Beatrice Chadour empfehlen ihre Beobachtungen am Original eine Datierung der Fassung in die 2. Hälfte des 17. Jh.s. Auch in dieser Zeit fehlen stilistische Parallelen zur Gemme.]

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

339
Bild 1,55 x 1,15, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,24 x 0,30.

Victoria im Rennwagen, ein galoppierendes Zweigespann lenkend, in der Linken die Peitsche.

Original: Sard, British Museum, aus Slg. Cracherode (1799).

Publ: Lippert[1] I 1,378. London Nr. 1723 Taf. 23.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

340
Bild ca. 1,60 x 1,28, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,43 x 0,53.

Victoria ein galoppierendes Zweigespann lenkend.

Original: Schwarzer Achat, Florenz.

Publ: Gori II 70,4 = Reinach Taf. 65. Lippert[2] III 1,385.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

341
Dunkelblaugrün, durchscheinend. Bild 1,30 x 1,03, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,52 x 1,24 x 0,51.

Ein von zwei schlangenartigen Drachen mit Kämmen und Bärten gezogener Rennwagen wird von Victoria gelenkt. Die Göttin hält in der Rechten die Zügel und einen Palmzweig, in der erhobenen Linken einen Kranz. Mit feinen Rund- und Flachperlzeigern gearbeitet.

Original: Karneol, New York; einst Slg. Praun. Slg. Mertens-Schaaffhausen. Slg. King. John Taylor Johnston.

Publ: Lippert[1] III 1,390. De Murr Nr. 316. King, Antique Gems and Rings II Taf. 26,10. Ders., Handbook Taf. 54,5. New York Nr. 363 Taf. 46.

Eine Parallele zu dem ungewöhnlichen Motiv kenne ich nicht. Triptolemos lenkt ein solches Drachengespann: Berlin Nr. 2913 Taf. 25; Nr. 7347 Taf. 55. Sard, Lippert[1] III 1,69. BMC. Alexandria Nr. 408, 582, 1332 Taf. 2 (alle 2. Jh. n. Chr.). E. Simon weist mich auf eine Darstellung hin, die möglicherweise zur Deutung der Gemme herangezogen werden kann: Athena mit Schlangengespann auf dem rf. Pyxisdeckel, Kopenhagen, Nat. Mus., CVA. Taf. 163,1; N. Himmelmann, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes 17 Taf. 21 (Weg zum Parisurteil). Vielleicht ist deshalb Nike/Victoria hier als Botin der Athena-Nike zu verstehen. King, Handbook 230: »Victory ... borne along in the serpent drawn car of Ceres: perhaps allusive to the recovery of Africa after the revolt of Clodius Macer.«

1. Jh. n. Chr.

342
Bild 1,40 x 1,10, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,50 x 1,18 x 0,60.

Grundlinie. Auf Zehenspitzen schreitende Victoria gießt eine Spende aus hocherhobener Kanne in eine Schale.

Original: Tiefgrünes Plasma, Berlin (West), aus Slg. Stosch.

Publ: Lippert[1] II 1,281. AGD. II Nr. 460 Taf. 81.

Replik: T. Hackens, Catalogue of the Classical Collection, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence (1976) 150f. Nr. 80 (antik? s. o. zu Nr. 145).

E. Simon erinnert zur Haltung der Victoria an die Kitharödenreliefs, die ihres Erachtens nach Actium einsetzen (LIMC II s. v. Apollon/Apollo Nr. 349ff.). Hiermit stimmt die AGD. II begründete Datierung der Gemme überein.

Ca. 30-20 v. Chr.

343
Bild 2,0 x 1,52, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,13 x 1,70 x 0,42.

Victoria mit Tropaion und Kranz auf einer Prora. Schräg hinter ihrem rechten Fuß eine Stange, an deren Spitze seitlich ein Rechteck befestigt ist, Standarte?

Original: Karneol, Florenz Nr. 1768 (Migliarini).

Publ: Gori II Taf. 71,1 = Reinach Taf. 65. Lippert[2] III 1,388.

Vgl.: Zum Motiv: Cades II N 20.22.24. Richter, EG. II Nr. 218. Lippold Taf. 34,2. Coll. Berry Nr. 123. Lewis Coll. Nr. 87. Denar des Augustus BMC. Republic II 12 Nr. 4342 III Taf. 59,15 (ca. 36-29 v. Chr.). Southesk D 7 Taf. 4.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

344
Bild 1,97 x 1,53, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,14 x 1,67 x 0,53.

Grundlinie. Victoria (AR: mit der Rechten) auf den vom Knie gestützten Schild schreibend. Sie ist in Dreiviertelrückansicht gesehen, der bis zu den Oberschenkeln herabgeglittene Mantel verhüllt die Beine, der hochgestellte Fuß steht auf einem Stein. Das Haar ist an den Schläfen eingerollt, im Nacken zu einem Knoten frisiert. Große Rückenflügel mit fein gestrichelten Schwungfedern korrespondieren mit der Biegung des Gemmenovals.

Original: Karneol, Paris. Cab. Méd.

Publ: Mariette II 1,117 = Reinach Taf. 96. Lippert[1] I 1,376. Cades II N 64.

Typus der Victoria von Brescia, vgl. T. Hölscher in: Antike Plastik X 6, 67 ff.

Stilverwandt: Vollenweider, Steinschneidekunst 83 Taf. 96,3.

Zum Motiv: Den Haag Nr. 24 Taf. 9; Nr. 215 Taf. 44; Nr. 540 Taf. 100. AGD. I 1 Nr. 529 Taf. 56.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

345

Zart blaugrün, durchsichtig. Bild 1,0 x 0,75, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,10 x 0,86 x 0,34.

Grundlinie. Schildschreibende Victoria vom gleichen Typus wie Nr. 344, jedoch von der Seite gesehen. Der (AR: linke) Arm hält den Schild am oberen Rand fest. Der hochgestellte Fuß steht auf einem Helm.

Original: Praser (Plasma), einst Stadt Leipzig (jetzt Museum des Kunsthandwerks, Leipzig?).

Publ: Lippert[1] II 1,277.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

SEETHIASOS

346

Bild 2,22 x 1,88, leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,44 x 2,07 x 0,57.

Ein junger Triton mit struppigem, sich nach hinten sträubendem Haar trägt auf den Windungen seines Fischleibes eine Nereide übers Meer. In der Rechten hält er einen Dreizack (vom Oberteil ist nur der Quersteg erhalten), mit der Linken umfaßt er den Leib der Reiterin. Die Nereide hält das Ende ihres um die Beine geschlungenen Mantels velumartig über den Kopf. Sie trägt eine Idealfrisur mit Schläfenrolle und Nackenknoten, auf dem Scheitel ein Diadem.

Original: Karneol, Florenz. Mus. arch.

Publ: Gori II Taf. 48,4 = Reinach Taf. 59. Lippert[2] III 1,55. Raspe–Tassie Nr. 2620. Vollenweider, Steinschneidekunst 21 Anm. 31 Taf. 11,6 (nach Abguß).

Motiv- und zeitgleich: AGWien I Nr. 258 Taf. 44. Motiv: Den Haag Nr. 400 Taf. 78.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

347

Dunkelblau, schwach durchscheinend.
Bild 2,70 x 2,02, konvex. Form 12. 2,80 x 2,06 x 0,86.

Schwimmende Tritonenfamilie. Der junge Triton schultert ein Steuerruder, legt die Linke um den Rükken seiner Gefährtin, beide wenden die Köpfe in die Dreiviertelansicht zurück, einem Tritonenkind zu, dem die Mutter aus dem Wasser emporhilft; im rechten Arm trägt sie ein zweites Kind. Die Schuppenschwänze beginnen in der Mitte der Oberschenkel, beim Triton sind zwei dreieckige Schuppen auch auf den Oberschenkel graviert. Voraus schwimmen ein Delphin und ein Amor.

Original: Amethyst, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 46 = Reinach Taf. 59. Winckelmann cl. 2,459 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] I 1,123. Goethe, Geschnittene Steine der Florentiner Sammlung (1796), Femmel–Heres 176 Z 165; ders. Brief an J. H. Meyer (24. 5. 1799), a. O. 186 Z 201, vgl. die Erwiderung Z 202; ders., Myrons Kuh (1812), a. O. 234 Z 339. Cades II K 15. Furtwängler, AG. I Taf. 41,41. Lippold Taf. 4,6.

Goethes schöne Beschreibung in »Myrons Kuh«, in der er lediglich den vorausschwimmenden Amor verkennt, sei wiederholt: »Ein Tritonen-Ehepaar zieht geruhig durch die Fluthen, ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf, sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmuthiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.«

Zum Motiv vgl. die Tritonenfamilie des Hyllos, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 77,1. Auch der Stil steht dem des Hyllos nahe, vgl. den Kopf der Tritonin mit der dicken Schläfenrolle und den der Nereide des Hyllos, a. O. Taf. 77,3.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

348

Bild 1,60 x 1,16, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,88 x 1,38 x 0,55.

Ein Triton trägt eine Nereide (Thetis?) mit dem Schild des Achilles (Gorgoneion als Zeichen) übers Meer. Die Köpfe sind in Dreiviertelansicht einander zugewandt; der Triton berührt oder hält mit seiner Linken die auf seiner Schulter ruhende Linke der Nereide, mit dem rechten Arm umfaßt er die Meeresnymphe. Amor und ein Ketos schwimmen voraus.

Original: Verschollen. Sard nach Lippert, der jedoch mit Gravelle II 36 = Reinach Taf. 79 = Winckelmann cl. 2,471, gleichsetzt.

Publ: Winckelmann cl. 2,472 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9762). Cades III E 147. Lippert[1] III 1,109.

Größere Replik: Winckelmann cl. 2,470 = Berlin Nr. 9761.

Zum Motiv: Richter, EG. II Nr. 227 (Kameo, Cabinet des Médailles).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

349

Ultramarinblau, durchscheinend. Bild 2,24 x 1,93, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 2,60 x 2,32 x 0,55.

Eine Nereide mit dem Schild des Achill (Gorgoneion als Zeichen) reitet im Damensitz auf einem Hippokampen durch die Wellen. Im Hintergrund, sc. am Ufer, ein Bäumchen. Klassizistischer Stil mit Elementen des Kugel-Strich-Stils (Punktkranz der Haare, Punktkette auf dem Schwanz des Hippokampen).

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 946, 947 Taf. 125. AGWien II Nr. 1077 Taf. 80.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

350

Bild 1,57 x 1,22, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,70 x 1,44 x 0,52.

Eine Nereide reitet im Damensitz auf einem Delphin. Der Kopf ist in Gegenrichtung zum Körper ebenfalls in die Dreiviertelansicht gewandt, die Linke hält den sich bauschenden Mantel. Unten sind Wellen angegeben.

Original: Saphir, Florenz.

Publ: Gori II 47,2 = Reinach Taf. 59. Lippert[2] III 1,56. Raspe–Tassie 2614.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

GIGANT

351

Bild 1,57 x 1,28, rechteckig, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,77 x 1,49 x 0,48.

Breite Grundlinie. Ein junger, schlangenbeiniger Gigant im Kampf. Der muskulöse Körper ist von vorn gesehen. Der Gigant ist im Begriff (mit der Rechten, AR.) einen Stein zu schleudern, wendet den Kopf mit heftig atmend geöffneten Lippen in Wurfrichtung ins Profil, deckt sich mit dem von einem Fell umwickelten Arm.

Original: Praser (Smaragdplasma), Leningrad, aus Slg. Orléans.

Publ: Winckelmann cl. 2,108 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9450 mit Lit.). Gravelle II 34 = Reinach Taf. 79; Pierres d'Orleans I 8 = Reinach Taf. 123 (mit Literatur). Lippert[2] III 1,43. Raspe–Tassie Nr. 995 Taf. 20. Leningrad, Intaglios Nr. 128.

Neverov, a. O. weist hin auf die Parallelen: London Nr. 3098 und AGWien I Nr. 263. Motiv und Stil wurzeln in hellenistischer Tradition, die großflächigen, mit zarten Übergängen voneinander abgesetzten Muskeln kündigen den Beginn des augusteischen Klassizismus an (vgl. Divus Augustus 31).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

KENTAUREN

352

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,60 x 1,50, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,78 x 1,71 x 0,55.

Grundlinie. Ein bärtiger Kentaur mit struppig abstehendem Haupthaar trägt an einem über die Schulter gelegten Knotenstock zwei Körbe, aus denen Blattbüschel heraushängen. Um den Hals scheint ein Fell geschlungen. Um die Mitte des Pferdebauches liegt eine Binde (?). Schräges Karo gibt das Geflecht der Körbe an.

Original: Sard, einst Slg. Odescalchi, Rom.

Publ: N. Galeotti, Museum Odescalchum II Taf. 67. Lippert[1] II 1,186.

Zum Motiv, Stil verwandt, doch weniger elegant: Den Haag Nr. 397 Taf. 78.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

353

Bild 1,33 x 0,95, leicht konvex. Form 16,
1,45 x 1,03 x 0,43.

Grundlinie. Eine liegende Kentaurin stillt ihr Kind an der Brust, wobei sie es mit dem hochgestellten linken Vorderbein stützt. Ein Fellgewand ist um die Verbindungsstelle von menschlichem und tierischem Körper geschlungen, bedeckt den Rücken. Links ein Baum.

Original: Sard bzw. Karneol, verschollen, einst in Rom.

Publ: Lippert[1] II 1,187. Cades II A 524.

Teilkopie nach einem Gemälde des Zeuxis wie der Kameo in London, hier Nr. 17. Die Stellung der Vorderbeine entspricht der Beschreibung Lukians (Zeuxis 6).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

HEROEN

TROIANISCHER KREIS

Gruppen

354

Dunkelviolett, nur stellenweise durchscheinend. Reliefabdruck. Bild 1,72 x 1,40, flach. Rohling. 2,40 x 2,24 x 0,47.

Grundlinie. Menelaos, die Leiche des Patroklos bergend, nach dem Vorbild der Pasquinogruppe. Menelaos mit Helm, Rundschild, Speer und einem in der Taille durch einen Gürtel gehaltenen Mantel umfaßt weit ausschreitend den Oberkörper des Toten, wendet den Kopf nach vorn heraus. Der tief eingravierte und unterschnittene Kopf ließ sich nur unvollkommen abdrücken. Patroklos' von vorn gesehener Kopf und linker Arm hängen schlaff herab, die Unterschenkel schleifen am Boden.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 3,286 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9608). Lippert[1] II 2,43. B. Schweitzer, Das Original der sogenannten Pasquinogruppe, AbhAk-Leipzig 43 Nr. 4, 1936, 7f. Nr. E II 2a u. 2b (beide vom gleichen Original).

Replik: Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XVII 1223 (1,3 x 1,1).

Zum Motiv auf Gemmen: Schweitzer, a. O. 7ff. Abb. 19. A. Nitsche AA. 1981, 76ff. AGD. II Nr. 529 Taf. 91. AGD. I 2 Nr. 982.

Moderne Gemmen nach der Pasquinogruppe: Cades III E 122, 124, 125? Nitsche a. O. (zustimmend: Zazoff, HdArch. 258), erschließt, m. E. nicht zwingend, aus dem getrennten Vorkommen eines der Pasquinogruppe ähnlichen Helfers (AGD. II Nr. 318) und eines ihr ähnlichen Verwundeten (AGD. II Nr. 319) auf Gemmen des 2. Jh.s v. Chr. die Kenntnis der Pasquinogruppe, d. h. einen terminus ante quem für diese. Dem Verwundeten fehlt der für Patroklos charakteristische hängende Kopf, er und sein Helfer auf AGD. II Nr. 319 lassen sich herleiten von einer Dreiergruppe, vgl. Guépin, BABesch. 41, 1966, 74 Abb. 17; AGWien II Nr. 732. Die formale Ähnlichkeit des Helfers auf AGD. II Nr. 318 mit dem Menelaos der Pasquinogruppe ließe sich aus einer gemeinsamen Bildtradition erklären, wie bei dem ähnlich gelagerten Fall der Achill-Penthesilea-Gruppe auf einem etruskischen Skarabäus des 5. Jh.s v. Chr., vgl. Horster, Statuen auf Gemmen 12; Nitsche a. O. 80 Anm. 35.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

355

Bild 1,15 x 0,87, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,28 x 1,05 x 0,30.

Grundlinie. Menelaos, die Leiche des Patroklos bergend, nach der Pasquino-Gruppe, AR. Eine Fehlstelle an der linken Kante.

Original: Unbekannt.

Vgl. Nr. 354.

1. Jh. n. Chr.

356

Blaugrün, durchscheinend. Bild 2,27 x 1,68, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 2,42 x 1,90 x 0,53.

Amazonomachie. In der Mitte die in die Knie gebrochene Penthesileia im kurzen Chiton, den Kopf in die Vorderansicht herauswendend; die Schild und Streitaxt haltenden Arme sinken kraftlos herab. Eine herbeieilende Gefährtin in Phrygermütze und kurzem Chiton, mit umgehängtem Schwert deckt sich und die Verwundete mit dem Schild, holt mit der Streitaxt zum Schlag gegen den von links auf sie einstürmenden Achill aus. Der Held erscheint in Dreiviertelrückansicht, ist bis auf den Helm und das Schwertgehänge nackt, er holt mit dem Speer zum Stoß aus, schützt sich mit einem kleinen Rundschild. Im Hintergrund links die Statue eines liegenden Löwen auf einer Basis und eine Vase auf hoher Säule, rechts eine weitere Säule auf einer Basis; es sind Grabmonumente vor den Toren Troias (Furtwängler). Zwei Fehlstellen bei den Füßen der angreifenden Amazone. AR.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 32 = Reinach Taf. 55. Lippert[2] III 2,58. Furtwängler, AG. Taf. 23,64. Lippold Taf. 41,12. Cades III E 193.

Daß die alte Deutung auf die Amazonomachie des Theseus mit Antiope und Molpadia nicht möglich ist, hat Furtwängler gezeigt (a. O.; II 117); die Fallrichtung der Verwundeten zeigt, daß sie auf Seiten der Amazonen gekämpft hat. Den unbegründeten Zweifeln am antiken Ursprung der Gemme (Klügmann, AZ. 1876, 12 Anm. und Reinach, a. O.) trat Furtwängler zu Recht entgegen. Ich möchte die Arbeit dem Pergamos zuweisen. Die weich gerundeten Körper, die ausschließliche Verwendung von Rundperlzeigern, die Bildung der Profile verbinden den Florentiner Karneol eng mit dem Wiener Karneol (AGWien I Nr. 278 Taf. 48). Die Amazonomachie ist noch sorgfältiger gearbeitet als die Troilosszene. Da der Karneol in Wien das einzige bisher bekannte signierte Werk des Pergamos ist und etwa über dessen Faltenstil kaum Auskunft gibt, könnte man die Basis für eine Zuweisung für zu schmal halten. Gegenüber einem stilverwandten Werk wie der Dolonie des Heius (R. Hampe in: Heidelberger Neuerwerbungen, 1971, Taf. 108,3) rücken aber die genannten Steine so eng zusammen, daß die gleiche Hand angenommen werden darf. Nicht ausschlaggebend für die Zuweisung, aber im Falle ihrer Richtigkeit von Bedeutung ist die Wahl jeweils eines troianischen Themas, wahrscheinlich nach dem Vorbild von Gemälden.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

357

Bild 1,58 x 1,25, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,88 x 1,47 x 0,30.

Schleifung Hektors. Ein Zweigespann wird vom Wagenlenker mit der Peitsche angetrieben. Achill steht in Hoplitenrüstung mit dem Rücken zum Lenker im Wagen, der mit den Füßen am Wagen befestigten Leiche Hektors zugewandt. Oben, sc. im Hintergrund, die Stadtmauer von Troia, auf der Priamos in der Tiara mit flehend zu Achill gestreckten Händen und eine Frau (Hekuba, Andromache?) mit klagend erhobenen Händen erscheinen. Unten, sc. im Vordergrund, links sitzt eine Stadtgöttin (Troia) mit Mauerkrone auf einem Schild, hebt die Linke (AR: Rechte) klagend zum Gesicht.

Original: Roter Jaspis, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,265. Cades III E 175. Berlin Nr. 6884 Taf. 50. Lippert[1] I 2,14. Abdruckslg. Gerhard, Bonn XXIII 1601.

Zum Motiv auf Gemmen: LIMC I s. v. Achilleus Nr. 607. Wien IX 2004 (AGWien III). Den Haag Nr. 216.

1. Jh. n. Chr.

358

Hellgrau, durchsichtig. Bild 1,33 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,49 x 1,27 x 0,56.

Schleifung Hektors vor der Stadtmauer von Troia. Die Stadtmauer ist, nach rechts hin tiefer werdend, eingetieft, so daß sie im Abdruck stark hervortritt. Hinter und über ihr sind Gebäude und Säulen angegeben, links steht eine Figur (Götterbild?) in einem Gebäude. Vor der Mauer läuft das Zweigespann des Achill vom Lenker angetrieben; Achill, mit Schild, beugt sich zurück zu dem vom Wagenkorb herabhängenden Leichnam des Hektor. Miniaturstil.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,11.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 671 Taf. 16.

1. Jh. n. Chr.

359

Bild 1,16 x 1,12, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,45 x 0,45. Mit Abdruck eines modernen Fassungsrandes.

Grundlinie. Aias und Odysseus bergen die Leiche Achills. Die Gruppe entwickelt sich fächerförmig in Richtung der Angreifer. Achill ist in die Knie gesunken, hält noch den von der Seite gesehenen Rundschild; Aias stützt ihn unter der Achsel, so Achills linken Arm mit der kraftlos hängenden Hand anhebend; zugleich deckt Aias den Getroffenen mit dem ebenfalls von der Seite gesehenen Rundschild, blickt in Dreiviertelwendung des Kopfes den Angreifern entgegen. Hinter ihm steht Odysseus, mit Pilos und Exomis bekleidet in Ausfallstellung, sein Rundschild ist von innen gesehen. AR.

Original: Sardonyx, Besitzer unbekannt.

Publ: Winckelmann cl. 3,282. Cades III E 117. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XVII 1214. Lippert[1] III 2,8. Glaspaste nach demselben Original: AGWien II Nr. 676 Taf. 17.

Vielleicht identisch mit dem von Natter Taf. 10 nach einem Schwefel in seinem Besitz publizierten Stein. Schon Winckelmann macht auf die Ähnlichkeit aufmerksam, stellt aber fest, daß Natter als Material Karneol nennt, den Stein kreisrund statt leicht oval zeichnet und die Größe als etwas geringer angibt. Es erscheint jedoch fraglich, ob Natter in diesen drei

Punkten absolut zuverlässig ist. Nicht identisch mit Furtwängler, Beschreibung Nr. 9614 Glaspaste Stosch nach einem Stein unbekannten Besitzers = AG I Taf. 23,41 (Achills Hand berührt den Boden, abweichend Staffelung der Schilde). Furtwängler irrt also, wenn er diese Paste mit Winckelmann cl. 3,282 gleichsetzt.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 96 Taf. 23.

2./1. Jh. v. Chr.

360

Bild 1,0x0,88, flach. Form 9, beide Kanten abgeschrägt. 1,15x1,04x0,36.

Grundlinie. Aias trägt die Leiche Achills auf der Schulter. In Achills rechtem Knöchel steckt der Pfeil. Kugel-Strich-Stil.

Original: Karneol, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,291. Lippert[1] II 2,460. Berlin Nr. 647. AGD. II Nr. 402 Taf. 71. LIMC I s.v. Achilleus Nr. 891 a.
Der a. O. AGD. II zitierte Karneol in München jetzt: AGD. I 2 Nr. 682 Taf. 79. Zum Motiv ferner: AGD. IV Hannover Nr. 337 Taf. 49.

Das Motiv galt im 17. Jh. als Darstellung der ›pietas militaris‹ sc. ›in sepeliendis mortuis‹ (L. Agostini, ed. Amsterdam 1685, I 63 Taf. 158), eine Erklärung, an der Mariette II Taf. 114 für einen Onyx mit der Pasquino-Gruppe ausdrücklich festhält (›Piété militaire‹); korrigiert von Winckelmann cl. 3,285.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

361

Bild 1,05x0,86, flach. Form 9 (wohl des Originales) auf 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45x1,25x0,40.

Grundlinie. Odysseus am Eingang der Unterwelt und der Schatten des Theseus. Odysseus, bärtig, mit niedrigem Pilos, hat das linke Bein auf ein Felsstück gesetzt, stützt mit nachdenklich zum Kinn erhobener Hand den Ellbogen darauf. Die vom Mantel umwikkelte Rechte ist auf den Rücken gelegt. Ihm gegenüber steht in Dreiviertelrückansicht ein junger Heros, größer als Odysseus. Er trägt Schild, Schwertgehänge und Mantel, stützt die Rechte auf eine Keule. Hinter seinem vorgesetzten Bein lehnen Köcher und Bogen am Felsen. Im Hintergrund ein Pfeiler.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Gori I 36,8 = Reinach Taf. 18 (mit weiterer Literatur). Lippert[2] III 1,317. Raspe–Tassie 5947. Winckelmann cl. 2,1698 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9585).

Die alte Deutung von Gori–Reinach und Winckelmann lautet: Herakles, die Befehle des Eurystheus empfangend, d. h. der Held mit der Keule wird als Herakles verstanden. Nun ist aber die linke Gestalt durch Pilos und Haltung als Odysseus ausgewiesen. In ähnlicher Stellung begegnet Odysseus schon auf Skarabäoiden des 5. Jh., vgl. Boardman, GGFR. 201, 290 Abb. 535, 537, im Unterschied zu hier mit dem Schwert in der eingestützten Hand. Boardman vermutet, daß Odysseus am Eingang zur Unterwelt gemeint ist; weist auch auf die formale Parallele zum Odysseus der Palladionraubszene hin (a. O. Abb. 1015, vgl. hier Nr. 368). Die Bewaffnung des jungen Heros mit Schwert und Keule spricht für Theseus, den Odysseus in der Unterwelt sah (Od. 11,631).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Achill

362

Bild 1,49x1,20, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt, mit Abdruck eines schmalen wulstförmigen Fassungsrandes. 1,88x1,56x0,55.

Grundlinie. Chiron unterweist Achill im Leierspiel. Der bärtige Kentaur sitzt auf der Hinterhand, umfängt den Knaben mit seinen Pferdevorderbeinen und menschlichen Armen; in der Rechten hält er die Leier, auf die er mit der Linken unterweisend deutet. Achill trägt einen im Rücken herabhängenden Mantel, Chiron ein Tierfell, dessen Tatzen über seinen Pferdeleib herabhängen. Beide Köpfe in Dreiviertelansicht. Rechts hinter dem Kentauren als heiter-unbekümmerter Kontrast ein die Doppelflöte spielender Satyrknabe in Dreiviertelrückansicht. Klassizistischer Stil mit Elementen des Rundperlstils.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,8. Cades III B 150. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XV 1096. Furtwängler, AG. Taf. 43,16. Lippold Taf. 40,6.

Zum Motiv: Martini, Opus Nobile, Festschrift für U. Jantzen (1969) 105 ff. AGD. IV Hannover Nr. 959 Taf. 127. A. Kossatz–Deissmann in LIMC. I s.v. Achilleus 48 ff.; auf Gemmen: 49 Nr. 5. Zazoff, HdArch. 259 Anm. 272, 293 Anm. 158.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

363

Bild 1,50x1,63, flach. Form 10, beide Kanten ganz wenig abgeschrägt. Abdruck eines schmalen, wulstförmigen Fassungsrandes. 1,77x1,40x0,31.

Grundlinie. Chiron unterrichtet Achill im Leierspiel. Die gleiche Grundkomposition wie Nr. 362, der Kopf des Kentauren im Profil, was für den Gemmenschneider leichter darzustellen war. Im Hintergrund eine Herme, darüber ein Stern.

Original: Karneol, einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[2] III 2,56.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

364

Bild 1,30x0,98, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. Abdruck eines schmalen wulstförmigen Fassungsrandes. 1,60x1,35x0,44.

Grundlinie. Chiron unterweist Achill im Leierspiel wie Nr. 363, ohne Beiwerk.

Original: Antike Paste, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 2,55.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

365

Bild 1,30x1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. Abdruck eines schmalen, wulstförmigen Fassungsrandes. 1,47x1,19x0,38.

Grundlinie. Der auf der Hinterhand sitzende Chiron reicht dem ihm gegenüberstehenden Achill die Leier, die dieser zögernd entgegennimmt. Kurzbärtig. Im Hintergrund hängen an einer Säule oder einem Pfahl die (künftigen) Waffen Achills: Helm, Schwertgehänge und Schild, mit Gorgoneion als Zeichen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,8. Cades III B 153. Furtwängler, AG. Taf. 43,10.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

366

Bild 1,38x1,12, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,50x1,24x0,54.

Achill, grollend. Grundlinie. Der Held sitzt in Dreiviertelvorderansicht auf einem Diphros mit gedrechselten Beinen, über den sein Mantel gebreitet ist. Den Oberkörper in Gegenrichtung zum Unterkörper zurückwendend hält er mit der Rechten den neben ihm stehenden Schild (Hippokamp als Zeichen), lehnt den das Haupt stützenden linken Arm auf dessen Rand. Links eine Säule, an der Helm und Schwert hängen.

Original: Dunkler, quergestreifter Sardonyx, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,214. Lippert[1] II 2,16. Cades III E 27. Berlin Nr. 6882 Taf. 50 (»Treffliche Arbeit«). Furtwängler, AG. I Taf. 43,22. Abdruckslg. Gerhard, Bonn XV 1096.

Ähnlich (aufs Schwert gestützt), gleiche Zeit: Hyazinth der Slg. Beverley, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 69,1-3.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Diomedes und Odysseus

367

Bild 1,87x1,50, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,02x1,74x0,38.

Diomedes das Palladion raubend. Der Heros steigt über einen Altar, hält in der Linken (AR: Rechten) das gezückte Schwert, in der Rechten das Palladion; an dessen Basis, einer Rundsäule, lehnt ein Palmzweig. Rechts unten der Oberkörper eines Wächters, im Hintergrund die Statuette eines nackten Gottes (der Kopf ist nicht abgeformt). Oben zu Seiten des Kopfes Mondsichel und (Sonnen?-)Stern.

Original: Nicolo, Slg. Beverley.

Publ: Lippert[2] III 2,74. Cades III E 280. Abdruckslg. Gerhard, Bonn XVI 1121. Furtwängler, AG. Taf. 43,21. Vollenweider, Steinschneidekunst 51 Taf. 47,5.6.8.

Vollenweider weist die Gemme aufgrund des Vergleichs mit dem signierten Theseus a. O. Taf. 47,1.2 dem Solon zu, was m. E. nicht überzeugt, da der Unterschied zum signierten Diomedes des Solon (hier Nr. 154) zu groß ist.

Zum Motiv ferner: AGD. IV Hannover Nr. 968-971 Taf. 128 f.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

368

Bild 1,99x1,45, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,18x1,64x0,54.

Odysseus beim Raub des Palladion. Er setzt den linken Fuß auf eine Stelenbasis, hält in der Rechten, die aus dem über den Arm geworfenen Mantel hervorschaut (AR: Linken), das Schwert in der Scheide, weist mit der Linken nach unten (in der vollständigen Darstellung auf den getöteten Wächter). Links eine Ecke einer quaderförmigen Basis.

Original: Granat (amethystähnlich), verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,18. Cades III E 266. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XVI 1174.

Ausschnitt aus der in dem Oxforder Karneol des Felix vollständiger erhaltenen Komposition (s. o. zu

Nr. 154). Einzelkopien des Odysseus sind seltener als die des Diomedes, weil die Handlung nicht wie dort verständlich bleibt.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 966, 967 Taf. 128.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

369

Bild 1,23 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,14 x 0,40.

Odysseus beim Raub des Palladion wie Nr. 368. Er setzt den linken Fuß auf die Basis einer von einem Gefäß bekrönten Säule.

Original: Karneol, Florenz (nach Lippert).

Publ: Lippert[2] III 2,67.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

Hektor

370

Bild 1,10 x 0,94, flach, mit Abdruck einer Fassungskante. Form 14. Unterkante abgeschrägt. 1,38 x 1,22 x 0,37.

Hektor bei den Schiffen. Grundlinie. Links ein Schiffsheck, davor steht der bärtige Heros, breitbeinig, in Vorderansicht, den Kopf in Dreiviertelansicht zurück – den Verteidigern der Schiffe zuwendend. Er hält in der gesenkten (AR: Rechten) eine brennende Fackel, deckt sich mit einem Rundschild, dahinter erscheint die Spitze eines Speers, von dem nicht deutlich wird, ob und wie Hektor ihn hält. Der Heros trägt Helm, Panzer und einen im Rücken herabhängenden Mantel. Nur mit feinen Rundperlzeigern gearbeitet, Rundperlpunkte für die Augen, die Enden der Panzerlaschen, die Knöchel.

Original: Bandachat, Den Haag, aus Slg. Orange, einst im Besitz von Francesco Palazzi.

Publ: A. Borioni – R. Venuti, Collectanea antiquitatum Romanarum (1736) Taf. 56, hier Abb. 62. Lippert[1] II 2,6; [2] II 125. Raspe – Tassie 9182. Den Haag Nr. 69 Taf. 16.

Der Gegenstand in der auf dem Abdruck rechten Hand kann nur eine Fackel sein, hieraus und aus dem Schiffsheck ergibt sich die Deutung. (Schon vorgeschlagen von Christ bei Lippert[1].) Die Darstellung ist eine Umsetzung der Szene Il. 15,716-718 ins Bild, keine Illustration: dort hält Hektor ein Schiffsheck gepackt und ruft nach Feuer. Aus dem gleichen Bildzusammenhang dürfte AGD. IV Hannover Nr. 965 Taf. 127 stammen: Aias und Teukros bei der Verteidigung der Schiffe; nach Furtwänglers einleuchtender Vermutung (AG. III 233) war das Vorbild ein griechisches Gemälde. Zu Ausschnitt-Wiedergaben, wohl nach Gemälden, auf Gemmen vgl. auch Zwierlein – Diehl in: Studien zum antiken Epos (1976) 24 ff. bes. 28 ff., wo ebenfalls zwei verschiedene Ausschnitte aus dem gleichen Bild nachzuweisen sind.

Die Gemme wird Den Haag a. O. m. E. mit ›2. Jh. v. Chr.‹ zu früh datiert, von den angeführten Parallelen ist nur AGD. II Nr. 402 (hier Nr. 360) ähnlich; vgl. ferner AGD. II Nr. 530 Taf. 91 (hier Nr. 424); s. auch die Bemerkungen zu AGWien I Nr. 515.

Zum Motiv: die folgende Nr. und AGD. IV Hannover Nr. 379 Taf. 55. Ebenfalls Hektor? Boardman, GGFR. Nr. 740 (Silberring, 5. Jh. v. Chr.).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

371

Bild 1,27 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,20 x 0,33.

Hektor bei den Schiffen. Grundlinie. Der bärtige, barhäuptige Heros deckt sich mit dem Schild (Gorgoneion als Zeichen), hält eine brennende Fackel zum Wurf bereit. Er trägt einen Panzer, an der Seite hängt das Schwert.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 60,2 = Reinach Taf. 62. Lippert[2] III 2,53. Raspe – Tassie 9183.

Zu Motiv und Stil: Vgl. Nr. 370.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

ÜBRIGE GRIECHISCHE HEROEN UND HEROINEN

Gruppen

372

Bild 2,18 x 1,75, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,30 x 1,90 x 0,50.

Amphion und Zethos binden Dirke an den Stier. Schmale, dem Gemmenrand parallele Angabe von felsigem Gelände. Die mit Chlamys und Schwertgehänge ausgestatteten Brüder halten den Stier von beiden Seiten an (sc. im und um das Maul befestigten) Stricken. Der linke Zwilling ist in Seitenansicht mit etwas herausgewandter Brust, der rechte in Dreivierteldrückansicht gesehen. Dirkes Handgelenk ist mit einem Strick an den Stier gebunden, sie trägt nur einen um den Unterkörper geschlungenen Mantel. Das sich aufbäumende Tier reißt sie vom Boden, den sie nur noch mit Fußspitzen und linker Hand berührt,

empor. Das Hinterteil des Stieres ist nicht gegeben, ›verschwindet‹ hinter dem linken Heros.

Original: Hyazinth, Paris, Cabinet des Médailles, einst Slg. Lord Bessborough (Lippert).

Publ: Winckelmann cl. 3,54 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9570. Abdruck in Bonn als Nr. 56). Lippert[2] III 2,33. Jahn, Arch. Beitr. Taf. 3,3. Ders. AZ. 11, 1853, 87 u. Anm. 60. Dilthey, AZ. 1878, 44 Anm. 7c. Gravelle II 52 = Reinach Taf. 79. Les pierres gravées. Guide (1930) 26, 1816ter Taf. 8.

Vgl. Winckelmann cl. 3,55. Aquileia Nr. 750 Taf. 38. AGD. I 3 Nr. 3217 Taf. 310 (jeweils mit Hinweisen auf die plastische Gruppe in Neapel, Wandgemälde). S. auch die folgende Nr. 373. Die Schleifung der Dirke auf Gemmen: Furtwängler AG. Taf. 25,22 (Cambridge). AGD. II Nr. 389 Taf. 69. AGD. I 2 Nr. 965 Taf. 110.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

373

Bild 1,46 x 1,27, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,93 x 1,64 x 0,38. Mit Abdruck eines wulstförmigen Fassungsrandes.

Amphion und Zethos binden Dirke an den Stier. Grundlinie. Die beiden mit der Chlamys bekleideten Brüder stehen in breiter Schrittstellung, halten den sich aufbäumenden Stier; der Linke an Maul und Horn, der Rechte an einem um das Maul befestigten Strick, dessen Schlaufenende er mit der Linken emporzieht. Die Hinterbeine des Stieres stehen links auf gesonderter Grundlinie, sein Schwanz ist neben der Chlamys des linken Heros zu sehen. Dirke kniet in Bildmitte am Boden, die (sc. gefesselten) Hände flehend nach vorn streckend, ein Mantel verhüllt ihre Beine.

Original: Sard (Gori) (oder Karneol nach Cades), verschollen, einst im Besitz von Hieronymus Odam (nach Gori).

Publ: A. F. Gori, Monumentum sive Columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum, Romae detectum in Via Appia. Anno MDCCXXVI... (Florenz 1727) XXXV (hier Abb. 63). Winckelmann cl. 3,56 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9854. Abdruck in Bonn als Nr. 54). Lippert[1] II 2,97. Cades III B 90.

Vgl. hier Nr. 372, etwa gleichzeitig, die italische Stilkomponente ist bei der vorliegenden Paste stärker.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Amymone

374

Hellgelb, durchsichtig. Bild 1,54 x 1,0, flach. Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,63 x 1,08 x 0,47.

Grundlinie. Ein wasserholendes Mädchen (Amymone?) steht vor einem stelenförmigen Brunnen mit Löwenkopfwasserspeier. Mit der Linken hält sie eine Kanne unter den Wasserspeier, die Rechte hält den Chiton über der Brust fest, der Mantel ist in die Armbeuge herabgeglitten.

Original: Sard, einst Slg. Verospi, Rom.

Publ: Lippert[1] III 1,388.

Zum Motiv: LIMC. I s. v. Amymone Nr. 9. Schönstes Exemplar, dem Heius zugewiesen: AGWien I Nr. 295 Taf. 51, Amymone hält dort mit der Rechten den tatsächlich über die Schulter herabgeglittenen Chiton (im Text falsch beschrieben). Weitere Hinweise bei AGD. II Nr. 386.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Bellerophon

375

Bild 1,67 x 1,53, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,85 x 1,70 x 0,46.

Strichrand, Grundlinie. Bellerophon, auf Pegasos durch die Luft reitend, stößt mit der Lanze nach der ihn anfauchenden Chimaira.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,49.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 707, 708 Taf. 22. Den Haag Nr. 123 Taf. 26. C. Vermeule, Boston Museum Bulletin 64, 1966 Nr. 335,20 Nr. 3 (griechischer Skarabäoid).

1. Jh. v. Chr.

376

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,50 x 1,20, leicht konvex. Rohling, Rand abgekniffen.
1,66 x 1,45 x 0,47.

Bellerophon im Kampf mit der Chimaira, wie Nr. 375. Flachperlstil.

Original: Unbekannt.

Zum Stil: Den Haag Nr. 402 Taf. 78.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis frühes 1. Jh. n. Chr.

377

Bild 1,80 x 1,27, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,94 x 1,42 x 0,37.

Bellerophon reitet, die Lanze schwingend, auf Pegasos durch die Luft.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,48. Cades III B 169.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

Diomedes, der Thraker

378

Bild 1,68 x 1,37, flach. Form 8, Oberkante abgeschrägt. 1,74 x 1,45 x 0,33.

Strichrand, Diomedes, seinen Rossen zum Fraß vorgeworfen. Links Abderos (?). Flauer Abdruck.

Original: Plasma, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,1729. Lippert[1] I 2,31 (wohl gleiche Matrize). Abdruckslg. Gerhard, Bonn XXVI 1797 (schlechter Abdruck). Cades III A 158 (ebenfalls flau, Matrize aber nicht identisch mit der Matrize des vorliegenden Abdrucks). Winckelmann, Monumenti antichi inediti I 68, II 93 f. (die Abb. reproduziert AGD. II Abb. 11. Zazoff, FS. Taf. 26,5). Bracci II 44/45 tav, d'agg. 4,1. Berlin Nr. 299 Taf. 6. Furtwängler, AG. Taf. 10,7. C. Robert, Archäologische Hermeneutik 271 Abb. 209. Lippold Taf. 38,1. Richter, EG. I Nr. 343. AGD. II Nr. 392 Taf. 70, Abb. 11 (weitere Lit.). LIMC I 1 s. v. Abderos Nr. 2. Zazoff, FS. 55 Anm. 190 Taf. 19,3 (Zeichnung von Ghezzi); 104 Taf. 26,5.6 (Winckelmann, mon. ined.). Zazoff, HdArch. 293 Taf. 84,4.

Furtwänglers Vermutung (Berlin Nr. 299, wiederholt: Zazoff, FS. 104), der Stein sei von einem Skarabäus abgesägt, findet keinen Rückhalt am Original, dessen Fassung inzwischen entfernt wurde (AGD. II). Furtwängler, dem Richter folgt, hielt den Stein für griechisch, 5. Jh. Die in AGD. II angeführten Vergleichsbeispiele sprechen für die hier vorgeschlagene Datierung. Zazoff, HdArch. führt den Stein in seinem Kapitel »Italische und römisch-republikanische Gemmen« und nimmt an, daß er aus einer Werkstatt in Latium stammt.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Europa

379

Bild 1,70 x 1,42, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,78 x 1,49 x 0,52.

Europa reitet im Damensitz auf dem Stier über das durch zarte Wellen angedeutete Meer. Sie umfaßt mit der Linken ein Horn des Stieres, hält mit der Rechten den sich über dem Kopf bauschenden Mantel. Ein Buckellöckchenkranz umgibt die Schläfen. Der Chiton ist unter der Brust gegürtet.

Original: Karneol, Florenz Nr. 1283 (Migliarini), 14791 (Inv. gen.).

Publ: Gori I Taf. 56,9 = Reinach Taf. 28 (mit weiteren Publikationshinweisen). Lippert[1] I 1,14. Cades I A 121 (»Ametista«).

Zum Motiv: Impr. Inst. 5,64 (»Giada«, wohl Plasma, Slg. Ragazzini). AGWien II Nr. 706 Taf. 21.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Ganymed

380

Bild 2,05 x 1,70, minimal konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,22 x 1,80 x 0,73.

Ganymed tränkt den Adler aus einer Schale. Er sitzt auf einem von seinem Mantel bedeckten Felssockel; das Haar ist im Nacken zu einer Rolle geschlungen. Der Adler steht vor ihm auf einem kleineren Felsstück, taucht den Schnabel in die Schale, zu der er eine Kralle emporhebt, als wolle er sie stützen.

Original: Karneol, Leningrad.

Publ: Lippert[1] II 1,15. Vollenweider, Steinschneidekunst 84 Anm. 15 f. Taf. 96,7 u. 10 (›Venus‹). Cades I A 165.

Zur Benennung, Ganymed nicht Venus: Diehl, Gymnasium 6, 1967, 564; Zazoff, Gnomon 41, 1969, 196 f.
Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 939, 940 Taf. 123. AGWien I Nr. 290 Taf. 50. Ionides Nr. 45.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

381

Bild 1,76 x 1,33, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,87 x 1,50 x 0,37.

Grundlinie. Ganymed mit phrygischer Mütze sitzt auf einem Felsen, reicht dem ihm gegenüber auf einem zweiten Felsstück sitzenden Adler einen Kantharos hin. Unter dem nicht sichtbaren linken Arm hält er das Pedum. Flachperlstil.

Original: Roter Jaspis, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,42. Gori I Taf. 56,5 = Reinach Taf. 28. Raspe–Tassie Nr. 1350. Abdruckslg. Gerhard, Bonn V 464.

1. Jh. n. Chr.

Hercules

382

Hellgelblich, durchsichtig. Bild 2,37 x 1,70, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt, die untere stark. 2,50 x 1,86 x 0,49.

Hercules, in Dreiviertelrückansicht gesehen, schul-

tert den kretischen Stier, das Löwenfell hängt auf den Rücken herab.

Original: Karneol, Florenz Nr. 1670 (Migliarin:), Inv. gen. 14753.

Publ: Gori I Taf. 37,8 = Reinach Taf. 18. Lippert[2] III 1,320.

Handwerkliche Replik des Aquamarin mit Signatur des Anteros in der Slg. Devonshire, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 38,1; 40,1.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 924 Taf. 121. Moderne Kopien: Glaspaste Würzburg Nr. 1078. Ionides Coll. Nr. 81.

1. Jh v./1. Jh. n. Chr.

383

A: Hellgelblich, durchsichtig. Bild 1,97 x 1,55, stark konvex, größer als das Original, dessen Rand nur links sichtbar ist. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,0 x 1,60 x 0,75.

B: Hellgelblich, durchsichtig. Bild 1,70 x 1,32, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,88 x 1,57 x 0,50.

Zwei Abdrücke des gleichen Originals, jedoch aus verschiedener Matrize. Abguß B ist schärfer, doch ist das Gesicht des Antaios unvollständig; wahrscheinlich hatte das Original zwischen Abguß A und B durch Politur gelitten.
Der bärtige Hercules hat den unbärtigen Antaios um den Leib gepackt und hochgehoben. Der Riese biegt den Kopf weit nach hinten, öffnet vor Schmerz schreiend oder stöhnend den Mund. Vergeblich versucht er den Griff des Hercules zu lockern: es gelingt ihm weder dessen Kopf nach hinten zu drücken, noch seinen Arm, den er am Oberarm packt, wegzuziehen.

Original: Hyazinth, Herzog von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 1,331 (der Amethyst ohne Besitzerangabe, Lippert[1] II 1,220, angeblich größer, scheint das gleiche Stück zu sein).

Zum Motiv: LIMC I s. v. Antaios I Nr. 51.

1. Jh. n. Chr.

384

Bild 2,49 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,56 x 1,48 x 0,30.

Der bärtige Hercules schreitet mit gesenktem Haupt und auf den Rücken gefesselten Händen voran. Ein knabenhafter Amor schwebt hinter seinem Rücken und scheint die Enden der Fessel zu halten. Unter der rechten Achsel trägt der Heros Löwenfell, Keule und Köcher (dessen Deckel von vorn als Oval mit schrägem Kreuz zu sehen ist).

Original: Chalcedon, Florenz.

Publ: Agostini, gemme II 41 (nach Furtwängler, sc. Ausgabe von 1669?); Ausgabe Amsterdam 1685: II Taf. 6 (hier Abb. 64) S. 20. Rossi – Maffei II Taf. 98. Gori I Taf. 38,6 = Reinach Taf. 19. Winckelmann cl. 2,1784 (Glaspaste Stosch). Cades III A 246. Furtwängler, AG. I Taf. 30,8. Lippert[1] I 1,282. Richter, EG. I Nr. 528 a; II Nr. 742 a (im Text 743 a).

Zum Motiv: Richter, EG. I Nr. 527, auch zum Köcherdeckel (›3. Jh. v. Chr.‹). Modern: Glaspaste Würzburg Nr. 1079. Das nicht als Köcherdeckel erkannte ›X im Kreis‹ wird von Bellori/Gronovius bei Agostini als pythagoreische Zahl zehn oder Sonnenrad erklärt. Klassizistischer Stil, der jedoch in langovalem Gemmenformat und Anlehnung an ›strengen Stil‹ italische Tradition zeigt (vgl. Den Haag 101). Zum Stil: AGD. I 2 Nr. 1005 Taf. 114.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

385

Bild 1,57 x 1,30, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,63 x 1,35 x 0,53.

Der bärtige Hercules kniet von Amor bezwungen auf seiner Keule, hebt die linke Faust, der gesenkte rechte Arm ist vom Löwenfell umhüllt. Ein winziger Amor liegt auf dem Nacken des Helden.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 2,1786 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9588). Cades II A 251 (mit der irrigen Angabe, dies sei der Karneol Winckelmann. cl. 2,1787, der vielmehr = Cades III A 254 = Berlin Nr. 6864 ist). Lippert[1] II 1,226 (irrtümlich identifiziert mit Berlin Nr. 1322).

Größere Replik: Furtwängler, AG. I Taf. 27,8 = Lippold Taf. 27,8.

Zum Motiv: Kameo in Neapel ehem. Lorenzo Medici, Vollenweider, Steinschneidekunst 36 Anm. 61 Taf. 27,6.7 (interpretiert die Geste der erhobenen Faust wohl richtig als Zeichen der Kampfaufgabe. Die vermutete Angleichung der Züge an M. Anton läßt sich m. E. nicht nachweisen); Il Tesoro Nr. 13 Abb. 7. Die fast runde, konvexe Form der Paste steht in der Tradition kampanischer Ringsteine (vgl. Den Haag 108 f.), der Stil ist rein klassizistisch. Wohl stilverwandt: AGD. I 2 Nr. 1244 Taf. 130.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

386
Schwarz, undurchsichtig. Bild 2,40x1,67, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,43x1,67x0,34.

Grundlinie. Hercules von Amor in die Knie gezwungen. Mit der Rechten hält er die Fessel fest, an deren oberem Ende Amor zieht, der sich an den Rücken des Helden preßt. Vergeblich schwingt Hercules die Keule. Der Kopf des Löwenfells hängt über die rechte Schulter nach vorn, der Rest des Felles hängt seitlich herab, läßt aber den zurückgesetzten Fuß sichtbar.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 38,3 = Reinach Taf. 19. Lippert[1] I 1,281.

Variante des Motivs von Nr. 385; nächst verwandt dem dort genannten Kameo aus dem Besitz Lorenzo Medicis. Hauptunterschied ist, daß statt der erhobenen Faust hier die Faust mit Keule erscheint, eine Variation der Darstellung des hilflosen Heros, vgl. die antiken Pasten: Berlin Nr. 1323 Taf. 15 = Richter, EG. II Nr. 28; AGD. I 2 Nr. 1244 Taf. 130. Richters Bedenken gegen den antiken Ursprung des Motivs, EG. II zu Nr. 743, sind unbegründet (die drei Kugeln dort sollen die Hesperidenäpfel sein).

Moderne Wiederholungen: Richter, a. O.; Glaspaste Würzburg Nr. 1080.

Weitere Varianten: AGD. IV Nr. 309 Taf. 47 (Hercules hält Amor an beiden Händchen fest); Richter, EG. II Nr. 29 (Amor fesselt den knienden Hercules).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

387
Bild 2,27x1,70, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,30x1,77x0,48.

Rückenbüste des jungen Hercules mit Löwenfell.

Original: Karneol, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,1679. Berlin Nr. 6966 Taf. 51. Furtwängler, AG. Taf. 40,37. AGD. II Nr. 393 Taf. 70.

Der obere, in Gold ergänzte Teil des Löwenfells ist mitabgegossen, das Original befand sich also zur Zeit der Abformung in der gleichen Fassung wie heute.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

388
Bild 2,39x2,05, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,54x2,25x0,60.

Kopf des jungen Hercules im Löwenfell. Die vorgewölbte Stirn, die scharf gebogene Braue, das große Auge geben dem Gesicht ein alexanderhaftes Aussehen. Stark gekrümmte Sichellöckchen bilden das Haar des Hercules, feine flammenartige Strähnen die Löwenmähne. Vorzügliche Qualität, tief geschnitten.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 1,352 (Omphale).

Stil und Motiv: nahe verwandt dem Karneolfrgt. AGD. IV Hannover Nr. 1053 Taf. 141. Der Typus wird zuweilen auf das Siegel des Augustus zurückgeführt. Instinsky, Die Siegel des Kaisers Augustus 31 ff. Abb. 4, betont, daß dies nur eine Vermutung ist, jenes Siegel ebensogut den barhäuptigen Alexander gezeigt haben kann; letzteres halte ich für wahrscheinlicher, vgl. Divus Augustus 27.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

389
Gelb, durchsichtig. Bild 1,75x1,30, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,90x1,47x0,47.

Büste des jungen Hercules mit Löwenfell.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,207; [2]I 530. Raspe–Tassie 5480.

Motiv und Stil: AGWien II Nr. 661 Taf. 15.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

390
Bild 1,38x1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,56x1,27x0,45.

Büste des jungen Hercules mit Löwenfell und Keule.

Original: Roter Jaspis, Brit. Mus., 1874 erworben.

Publ: Lippert[1] III 1,209; [2]I 537. Raspe–Tassie 5492. London Nr. 1902 Taf. 24.

Walters a. O. sieht Porträtzüge in dem Gesicht, was m. E. nur durch die ›Alexanderbraue‹ bewirkt wird.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

391
Bild 1,24x1,02, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,52x1,30x0,46.

Kopf des bärtigen Hercules mit Stirnglatze. Im Nakken die Keule.

Original: Achatonyx, einst Slg. von Vieth.

Publ: Lippert[2] III 1,305.

Motiv und Stil verwandt: Denar des C. Vibius Varus, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 21,5; vgl. AGD. II Nr. 394 Taf. 70; Vollenweider, GGA. 226,

1974, 226; ein im Stil unterschiedlicher Denar der gleichen Prägung s. u. zu Nr. 393.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

392
Bild 1,55 x 1,20, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,64 x 1,36 x 0,38. Ein Sprung auf der Rückseite.

Kopf des bärtigen Hercules mit Stirnglatze. Der tief eingeschnittene Kopf füllt das Gemmenoval fast ganz. Flauer Abdruck, doch offenbar von einem sehr qualitätvollen Original. Das Oberkopfhaar ist flokkig, Bart und Locken vor dem Ohr sind aus kleinen runden Locken mit Binnengravur gebildet.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,249.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

393
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,30 x 1,17, stark konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,30 x 1,17 x 0,48.

Kopf des Hercules mit Stirnglatze und Fichtenkranz.

Original: Sard, Hannover, aus Slg. August Kestner.

Publ: AGD. IV Nr. 190 Taf. 33 (›1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.‹). Lippert[1] III 1,215 (als Besitz des Grafen von Einsiedel, Dresden).

Mit der Datierung könnte man vielleicht bis ins 3. Viertel des 1. Jh. v. Chr. hinabgehen. Ein ähnlicher, noch stärkerer Kontrast zwischen Haupthaar (dort gepunktet, hier gestrichelt) und Barthaar-Tuffs mit paralleler Binnengravur findet sich an einem Exemplar der oben zu Nr. 391 erwähnten Denare des C. Vibius Varus, Crawford 494/37 Taf. 60 (42 v. Chr.).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

394
Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,37 x 1,18, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,54 x 1,44 x 0,45.

Kopf des bärtigen Hercules mit Fichtenkranz.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 1,303.

Stilverwandt Nr. 393, etwas flüchtiger, vgl. AGD. IV Hannover Nr. 516 Taf. 70.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

395
Bild 1,40 x 1,36, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,53 x 1,43 x 0,38.

Kopf des bärtigen Hercules. Sichelförmige Ringellocken bilden Haar und Bart.

Original: Jaspis, Florenz.

Publ: Gori I 34,12 = Reinach Taf. 17. Lippert[2] III 1,313. Raspe-Tassie 5591.

Vgl. zur Form der Locken: AGWien I Nr. 272 Taf. 47.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

396
Bild 1,03 x 0,86, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,20 x 1,06 x 0,36.

Kopf des bärtigen Hercules mit Fichtenkranz.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,304.

Linearer Stil, vgl. AGWien I Nr. 273 Taf. 47.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

397
Bild 1,0 x 0,80, der das Bild umgebende leicht konvexe Rand (1,35 x 1,13) wohl vom Original abgegossen. Form ähnlich 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,39 x 0,55.

Kopf des bärtigen Hercules mit Lorbeerkranz.

Original: Achatonyx, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 1,302.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

Leda

398
Bild 0,98 x 0,80, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,53 x 1,30 x 0,50.

Grundlinie. Leda empfängt leicht vorgeneigt stehend den Schwan, dessen Hals sie liebkosend umfängt. Klassizistischer Stil.

Original: Onyx, einst Slg. Wackerbarth Salmour.

Publ: Lippert[1] I 1,16.

Vgl. zum Motiv, Stil verwandt: Sofia Nr. 154. Den Haag Nr. 547 Taf. 101. AGWien II Nr. 1086 Taf. 82, auch gleiche Zeit, doch flüchtigerer (Flachperl-)Stil. Sehr ähnlich: Cades I A 135.

Frühes 1. Jh. n. Chr.

Marsyas

399

Bild 1,58 x 1,35, flach. Form 10, beide Kanten stark abgeschrägt. 1,83 x 1,62 x 0,40.

Der bärtige Marsyas ist an einem Baum aufgehängt. Sein geneigter Kopf scheint auf die in die Erde gesteckten Flöten unter ihm zu blicken. Rundperlstil.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,51. Cades I E 67. Gerhard XVII 1238.

Zum Motiv: AGD. II Nr. 466, 467 Taf. 83. Richter, EG. II Nr. 251-255 bis. Coll. Berry Nr. 68, Den Haag Nr. 205 Taf. 43, stets mit weiteren zur Szene gehörigen Personen. Diese Einzeldarstellung des Marsyas und seiner Flöten bringt die Tragik seines Schicksals besonders stark zum Ausdruck. Eine weniger qualitätvolle Einzeldarstellung: Furtwängler, Beschreibung Nr. 7599 Taf. 56.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

Medea

400

Bild 2,18 x 1,34, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,30 x 1,45 x 0,37.

Strichrand. Grundlinie. Medea steht sinnend, hält in beiden Händen das in der Scheide (mit Gehänge) steckende Schwert. Ein Knabe, mit im Rücken hängender Chlamys, hebt bittend die Hände zu ihr empor. Medea trägt einen Chiton mit Überfall. Ihr Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zum Knoten gefaßt; einige Strähnen haben sich aus dem Knoten gelöst, fallen bis zur Schulter herab, womit wohl das Rasen der Heroine angedeutet werden soll.

Original: Sardonyx (Cades), Karneol (Lippert), verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,82; [2] II 206. Cades IV A 133. Furtwängler, AG. Taf. 24,34 (zieht die Materialangabe bei Cades als wahrscheinlicher vor). Lippold Taf. 48,4.

Verbindung von klassizistischem und Kugel-Strich-Stil, vergleichbar AGWien I Nr. 234 Taf. 41. Zum Motiv vgl. hier Nr. 401. Ebenfalls Medea? Berlin Nr. 4357-4359, letztere = Furtwängler AG. Taf. 37,32 (mit totem? Kind auf den Armen). AGD. I 3 Nr. 2723 (a) Taf. 255 mit merkwürdigen Varianten.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

401

Bild 1,54 x 1,24, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,93 x 1,59 x 0,55. Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Medea steht sinnend in Vorderansicht, das Schwert mit über dem Leib verschränkten Armen haltend, sie blickt zu ihren Söhnen: Der größere sitzt auf einem Rundaltar, der kleinere steht mit gekreuzten Beinen daneben, faßt den Bruder an Schulter und Arm. Beide halten Zweige, als Bittflehende. Oben hängt ein Schild mit Gorgoneion als Zeichen.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 44,3 = Reinach Taf. 58. Lippert[1] I 1,93. Furtwängler, AG. Taf. 37,44 (mit weiteren Hinweisen auf Publikationen).

Weitere Medea-Gemmen mit beiden Kindern: Braune Paste, London Nr. 3185 Taf. 32 (3. Jh. v. Chr. italisch). Glaspasten, Berlin (Ost), Furtwängler, Beschreibung Nr. 4354-4356 (4354 = AG. Taf. 37,42). Impr. Inst. I 77 (Glaspaste Slg. Gerhard).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Medusa

402

Blaugrün, schwach durchsichtig. Bild 1,24 x 0,96, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,58 x 1,36 x 0,58.

Haupt der Medusa in Dreiviertelvorderansicht. Im Haar zwei gepunktete Schlangen und ein Flügel. Unter dem Kinn bilden zwei Schlangen gleichsam eine Kette. Links ein kleiner, geflügelter Caduceus. Gute Qualität, klassizistischer Stil mit Elementen des Kugel-Strich-Stils.

Original: Karneol, Herzog von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,16.

Vgl. zu Motiv und Stil: AGD. I 1 Nr. 545 Taf. 57. Früher: Den Haag Nr. 137 Taf. 28 (›2. Jh. v. Chr.‹, wohl 2./1. Jh. v. Chr.).

Mitte 1. Jh. v. Chr.

403

Bild 1,46 x 1,15, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,20 x 0,44.

Haupt der Medusa in Vorderansicht, mit Kopfflügeln und darüber emporzüngelnden Schlangen, einem Schlangenknoten (aus feinen Rundperlpunkten zusammengesetzt) unter dem Kinn. Die Haare fallen in kurzen, flammenförmigen Lockenbüscheln in die Stirn und zu beiden Seiten herab. Das runde, mädchenhafte Gesicht erhält lediglich durch die über der

Nasenwurzel zusammengezogenen, so einen dreifachen Wulst bildenden Brauen, einen düsteren Ausdruck.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,73.

Verwandt, doch mit gesträubtem Haar: London Nr. 1834 Taf. 23.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

404

Ganz wenig rosa, durchsichtig. Bild 1,49 x 1,24, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,69 x 1,45 x 0,46.

Haupt der Medusa in Dreiviertelvorderansicht, mit Stirnwirbel und Kopfflügeln, Schlangen im Haar, zwei sich begegnende Schlangen unter dem Kinn. Klassizistischer Stil.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,74. Cades II F 42.

Vom gleichen Typus wie Nr. 53. Gleichzeitig, jedoch in linearem Stil (republican wheel style, Maaskant): Den Haag Nr. 319 Taf. 62. AGD. IV Nr. 1065 Taf. 143. Wichtige Vertreter des Typus: Kameo von Petescia (seit 1950: Turania, vgl. R. Almagià, Lazio, 1966, 574), Buschor, Medusa Rondanini Taf. 28,1; Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I Taf. 59,1; 58,4; Farbtaf. VII 1. AGWien I Nr. 482 Taf. 79 (mit Hinweisen). Später: hier Nr. 752.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

405

Zart blaugrün, durchsichtig. Bild 2,76 x 2,18, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt.
2,88 x 2,35 x 0,63.

Haupt der Medusa im Profil. Im Gegensatz zu der klassizistischen Fassung der Sosos-Medusa (Nr. 155) und ihrer Repliken hat dieser Typus späthellenistische Merkmale: Die Stirn springt zur Nase hin kräftig vor, das Gesicht ist langgestreckt, das Kinn vorgewölbt, ein Kranz bewegter Locken rahmt das Gesicht, fällt in den Nacken. Über der Schläfe ein Flügel. Das Auge ist fast geschlossen. Zwei Schlangen sind halsbandartig um den Hals geknotet.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 32,5 = Reinach Taf. 16. Lippert[2] III 2,10.

Replik: Furtwängler, AG. Taf. 40,19 = Lippold Taf. 78,3 = Buschor, Medusa Rondanini 23 Nr. 7 Taf. Zu den genannten späthellenistischen Merkmalen vgl. hier Nr. 51 u. 52.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

406

Leicht rosa, durchsichtig. Bild 1,47 x 1,16. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,67 x 1,48 x 0,45.

Haupt der Medusa im Profil vom Typus der Medusa des Sosos (hier Nr. 155). Das Auge ist geschlossen, aufgelöste Strähnen an Knoten.

Original: Beryll, Herzog von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,13.

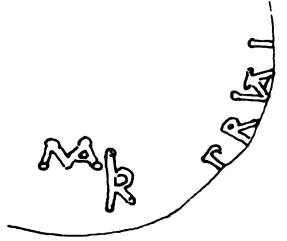
Zum offenen Knoten: hier Nr. 408, AGD. IV Hannover Nr. 527, 528 (mit gesenktem Lid) Taf. 71. Klassizistischer Stil mit Elementen des Kugel-Strich-Stils am Flügel.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

407

Ganz leicht grünlich, durchsichtig. Bild 1,49 x 1,35, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt.
1,60 x 1,53 x 0,44.

Haupt der Medusa vom gleichen Typus wie Nr. 406, mit halbgeschlossenem Lid und Knoten. Unten, auf dem Hals beginnend, Buchstabenfüße nach außen, in kräftigen Rundperlzeigerschnitten, mit Rundperlenden, AR, 4:1



MA (in Ligatur) RI (Lig.) P R IVAT (Lig.) I = Mari(i) Privati. Linearer Stil, die Locken an Schläfe und Knoten sind mit einem schräg angesetzten Tubus geschnitten.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori, Inscript. post praef. tab. 3,4. Lippert[2] III 2,14. Raspe–Tassie Nr. 8993 (Lesung: MI.PRVSI).

Zu Motiv und Stil (flüchtiger): AGD. II Nr. 385 Taf. 69. Siegel eines Marius Privatus; der Vorname ist nicht angegeben. Zum Cognomen: I. Kajanto, The Latin Cognomina (1965) 82, 315.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

408

Bild 1,85 x 1,50, minimal konvex. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,0 x 1,64 x 0,49.

Haupt der Medusa im Profil, vom gleichen Typus wie Nr. 406 u. 407. Offenes Auge, gelöster Knoten. Flüchtiger linearer Stil.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,11.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Meleager

409

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,05 x 0,83, flach, mit Schrägrand des Originales. Form 9 auf Form 10 mit abgeschrägten Kanten. 1,48 x 1,26 x 0,43.

Grundlinie. Meleager steht in Dreiviertelvorderansicht neben einem Felsen, auf dem der Eberkopf liegt. Er berührt mit der Rechten den Felsen, hat den vom Mantel umwundenen linken Arm auf den Rücken gelegt. Zu seinen Füßen sitzt, zu ihm aufblikkend ein Hund. Zwei Speere lehnen im Hintergrund am Felsen.

Original: Achat, Florenz.

Publ: Gori II 36,3 = Reinach Taf. 56. Lippert[2] III 2,48.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 984, 985 Taf. 131. Den Haag Nr. 607 Taf. 108 (Stil verwandt).

1. Jh. n. Chr.

Niobiden

410

Ultramarinblau, schwach durchscheinend. Bild 1,70 x 1,05, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 1,84 x 1,37 x 0,64.

Grundlinie. Niobiden. Die mit Chiton und Mantel bekleidete Schwester (Langlotz: Mutter) umfängt den sterbenden jüngeren Bruder unterhalb der Brust, stemmt sich mit leicht gebeugten Beinen dem Gewichte des erschlaffenden Körpers entgegen, neigt ihren Kopf dem emporgewandten Kopf des Bruders entgegen. Der Knabe umfängt mit dem erhobenen linken Arm das Haupt der Schwester, der rechte Arm hängt schlaff herab, die gekreuzten Beine berühren nur mit den Fußspitzen die Erde. Das Haar der Niobide ist in feinen, mit dem Rundperlzeiger geschnittenen Strähnen vom Scheitel zu der aus Rundperlpunkten gebildeten Haarrolle mit Knoten gestrichen. Mit Rundperlzeigern sind auch die Gewandfalten geschnitten, Rundperlpunkte geben das lockige Haar des Knaben wieder. Wohl AR.

Original: Glaspaste unbekannten Besitzers, verschollen.

Publ: Furtwängler, AG. Taf. 37,43. Kopie einer Gruppe der Niobiden vom Thron des Zeus in Olympia, vgl. Furtwängler, Meisterwerke 69 Anm. 2; auf dem Relief in Leningrad links, Vogelpohl, JdI. 85, 1980, 199 Abb. 2. Langlotz, Phidiasprobleme 45 Abb. 15.

Die Zuweisung der Niobidenreliefs an den Zeusthron ist jetzt gesichert durch B. Shefton, The Krater from Baksy, in: The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens, edited by Donna Kurtz and Brian Sparkes (Studies in Honour of Martin Robinson) (1982) 163 f.

Furtwängler nennt als Repliken, bzw. Wiederholungen des Motivs: Gravelle I 89 = Reinach Taf. 77. Novus Thesaurus Gemmarum III (1788) Taf. 7. Millin, gal. myth. Taf. 170, 611. Berlin Nr. 707-714 z. T. Taf. 10. Glaspaste Stosch, Winckelmann cl. 3, 340 = Berlin Nr. 9525 = Müller-Wieseler, Denkm. a. Kunst II 430 (mehrfach erwähnt, s. Furtwängler, Berlin und AG.).

Der ›strenge‹ Stil der Frisur und der Gewänder ist Gemmenstil des 3. Viertels des 1. Jh. v. Chr., vgl. hier Nr. 433, sagt nichts aus über die Zeit des Vorbildes. Moderne Kopie hier Nr. 907.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Omphale

411

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 2,45 x 1,65, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,72 x 1,90 x 0,57. Abdruck eines schmalen Fassungsrandes.

Grundlinie. Schreitende Omphale. Sie hat das Löwenfell um die Schultern gelegt, so daß der Oberkörper mit dem angewinkelten linken Arm ganz verhüllt sind, der Unterkörper frei bleibt. An den herabhängenden Tatzen des Fells ist fein die Behaarung angegeben. Die Rechte hält die geschulterte Keule. Der gesenkte Kopf bringt die nachdenkliche Stimmung der Liebenden zum Ausdruck (Schläfenrolle und kleiner Knoten).

Original: Amethyst, Duke of Devonshire, Chatsworth Inv. Nr. 50.

Publ: Lippert[1] I 1,290. Cades III A 266. Vollenweider, Steinschneidekunst 42 Anm. 29 Taf. 32,3-5.

Schönstes Exemplar dieses Typus. Von Vollenweider überzeugend dem Aulos zugewiesen und in die Jahre 40-20 v. Chr. datiert. G. Bühler, AA. 1972, 118, 120 stimmt der Zuweisung zu. Rote Glaspaste nach dem Amethyst Devonshire, Leningrad, Intaglios Nr. 105 (Zugang Ende 18. Jh., wohl modern) = Furtwängler, AG. Taf. 37,14. Kopie von J. Pichler, Lewis Nr. 310. Zur Frage der Rückführung auf eine Statue: Horster, Statuen auf Gemmen 55 ff.

Hinweise zum Motiv auf Gemmen: AGD. II Nr. 473. AGD. III Kassel Nr. 37, Göttingen Nr. 300. AGWien I Nr. 487, Köln Nr. 164. Vgl. hier Nr. 412 u. 413.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

412

Hell Blaugrün, durchsichtig. Bild 2,0 x 1,03, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,18 x 1,15 x 0,43.

Grundlinie. Schreitende Omphale vom gleichen Typus wie Nr. 411. Sehr schlanke Proportionen. Um die rechte Fessel ein Reif.

Original: Karneol, einst im Besitz von Feldzeugmeister Graf von Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,366.

Klassizistisch mit Elementen des Flachperlstils, vgl. z.B. Den Haag Nr. 534, 604.

1. Jh. n. Chr.

413

Bild 1,84 x 1,35, flach. Das Original wurde offenbar in nachantiker Zeit überpoliert, wobei rechte Hand und Unterteil der Keule, die im Rücken herabhängende Löwentatze fast verschwanden. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,04 x 1,56 x 0,40.

Unregelmäßige Geländeangabe. Schreitende Omphale vom gleichen Typus wie Nr. 411. Das Löwenfell läßt auch die Brust frei. Der linke Arm ist unterhalb der Brust waagrecht über den Leib gelegt. Schlanke Proportionen, verhältnismäßig kleiner Kopf.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[2] III 1,365 nach einer Paste im Besitz des Dänischen Generals von Schmettow.

Stilverwandt, auch zur Haltung des linken Armes: AGWien I Nr. 487 Taf. 80.

Ende 1. Jh. v. Chr.

414

Bild 1,75 x 1,29, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,90 x 1,44 x 0,37.

Grundlinie. Schreitende Omphale ähnlich Nr. 411, doch in hochaufgerichteter, stolzer Haltung mit über den Kopf gezogenem Löwenskalp. Die Behaarung der Fellaußenseite ist sorgfältig angegeben, Rundperlarbeit an Keule, Tatzen und der unter dem Fell herausschauenden Haarlockenreihe. Klassizistischer Stil, sehr gute Arbeit.

Original: Amethyst, einst Slg. Medina, Bessborough, Marlborough. Story-Maskelyne, W.E. Arnold Forster.

Publ: Lippert[1] I 291; [2] I 641 (Karneol, ohne Besitzerangabe). Worlidge Taf. 96. Marlborough Gems II Taf. 46 = Reinach Taf. 117,5. Story-Maskelyne Nr. 314. Sotheby's 4.7.1921 Nr. 111 Taf. 3.

Umbildung der sinnenden Liebenden zur stolzen Herrscherin, vgl. Wien Inv. IX B 670.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

415

Bild 1,45 x 1,29, leicht konvex. Form 16. 1,50 x 1,38 x 0,49.

Halbfigur der Omphale vom gleichen Typus wie Nr. 411. Die Linke hält die Keule, die Rechte ruht darauf. Das abstehende Löwenhaupt mit bewegter Mähne, zusammengezogenen Brauen, offenem Maul verstärkt als Kontrast den Ausdruck nachdenklicher Ruhe von Gesicht und Haltung der Heroine. Rundperlarbeit an den Kanten des Löwenfells. Gute Arbeit in klassizistischem Stil.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,1800. Berlin Nr. 2328 Taf. 21. Lippert[1] II 1,236. Cades III A 260.

Gleiche Zeit wie Nr. 411 und 414, Stil verwandt.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

416

Bild 2,30 x 1,70, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,54 x 1,92 x 0,62.

Büste der Omphale. Der Kopf ist in Gegenrichtung zur Büste in die Dreiviertelansicht gewandt. Das den Kopf bedeckende Löwenfell läßt das aus kleinen rundlichen Löckchen bestehende Stirnhaar frei; die Vordertatzen sind über der Brust geknotet, die rechte Brust tritt frei hervor, wird nach unten vom Rand des Felles gerahmt. Etwas herabgezogene Mundwinkel verleihen dem weich gerundeten Gesicht einen ernstnachdenklichen Ausdruck.

Original: Karneol, Florenz 1726 (Migliarini) 14875 (Inv.gen.).

Publ: Wahrscheinlich = Rossi-Maffei II 214f. 103. Gori I Taf. 35,2 = Reinach Taf. 17. Lippert[2] III 1,362.

Das Pathos von Gesichtsausdruck und Körperdrehung zeigt, daß der Stein früher entstand als die Fortuna oder Pax Nr. 267. Repliken: Glaspasten, Furtwängler, Beschreibung Nr. 4781 (= AG. Taf. 26,35), 4782, ähnlich Furtwängler, AG. Taf. 26,34. Kopie des 18. Jh.: Dalton Nr. 691 Taf. 24.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

417

Hellgelb, durchsichtig. Bild 1,73 x 1,44, ganz wenig konvex. Form 11. 1,93 x 1,67 x 0,64.

Kopf der Omphale mit Löwenfell im Profil. Kurze S-förmig geschwungene Locken fallen unter der Lö-

wenkappe zu Stirn und Schläfen hin. Die Gesichtszüge sind klassischen Vorbildern vom Ende des 5. Jh. entlehnt.

Original: Unbekannt.

Zeit etwa des Herculeskopfes des Gnaios, hier Nr. 148.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

418

Bild 1,52 x 1,12, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,31 x 0,30.

Kopf der Omphale im Profil mit vorn geknotetem Löwenfell. Sichelförmige Locken schauen unter dem Rand des Löwenhauptes hervor, über der Schläfe zweireihig. Die Stirn springt zur Braue hin vor, die leicht gebogene Nase verstärkt die Schräge der Kontur. Die Iris ist durch eine senkrecht gesetzte Bogenlinie angegeben.

Original: Unbekannt.

Ähnliche Profile haben der Theseus des Philemon, hier Nr. 152 und ein von Vollenweider mit diesem verglichener Theseus in Leningrad, Steinschneidekunst Taf. 40,3 (= Intaglios Nr. 100).

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

Orest

419

Hellgelblich, durchsichtig. Bild 2,07 x 1,32, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die obere stärker. 2,20 x 1,57 x 0,47.

Grundlinie. Orest, das Urteil erwartend. Er stützt die Stirn auf die ausgestreckten Finger der Linken, den Ellbogen auf einen von der Rechten gehaltenen Bausch der umgehängten Chlamys. Zu seinen Füßen ein Rundschild (Gorgoneion als Zeichen), hinter ihm eine Säule auf hohem Sockel, von der eine Girlande herabhängt.

Original: Sard (Karneol), Florenz.

Publ: Gori II 60,4 = Reinach Taf. 62. Lippert[2] III 2,30. Martini 95,107 Nr. 158 Taf. 31,1.

Vgl. o. Nr. 90.

Spätes 1. Jh. v. Chr. (mit Martini).

420

Bild 1,35 x 1,25, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt, der obere Rand leicht konvex. 1,60 x 1,46 x 0,55.

Orest, das Urteil erwartend vor einer Säule mit Sonnenuhr. Die Linke ist mit ausgestrecktem Zeigefinger zum Kopf hin erhoben, die stützende Rechte hält Mantel und Schwert. Das Haar ist zu einer Schläfenrolle gedreht, im Nacken in einen winzigen Knoten gefaßt.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: hier Nr. 90 u. 419. Zum Stil: Den Haag Nr. 251 Taf. 51 (republican extinguishing pellet style, end of 1st cent. B. C.).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

Perseus

421

Bild 1,93 x 1,40, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,16 x 1,64 x 0,45.

Grundlinie. Perseus steht in Dreiviertelvorderansicht mit im Rücken herabhängendem Mantel; mit der Linken hebt er das Haupt der Medusa (im Profil, Buckellöckchenreihe an der Schläfe) über seinen Kopf empor um das Spiegelbild (im Profil, keine Buckellöckchen, nur eine Schläfenlocke) in dem unten stehenden Schild zu betrachten. In der Rechten hält er die Harpe, der Unterarm ist (zum Schutz, mit Leder oder Stoff?) in vier wulstigen Ringen umwickelt. Rechts steht auf einer rechteckigen, girlandenumwundenen Basis eine Statuette der Athena Promachos.

Original: Chalcedon, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 34,5 = Reinach Taf. 56. Lippert[2] III 2,4. Cades III B 193. Furtwängler, AG. Taf. 42,4. Lippold Taf. 47,9. Richter, EG. II Nr. 314.

Nächste Parallele zum Motiv: Den Haag Nr. 222 Taf. 45; vgl. Nr. 554 Taf. 102 (ohne Spiegelung). Furtwängler nennt Repliken auf Glaspasten in Berlin Nr. 3102, 4238, 4239; vgl. ferner New York Nr. 409 Taf. 51, ohne Beiwerk, von Richter auf ein griechisches Werk des 5. bis 4. Jh., vielleicht eine Statue zurückgeführt. Das Motiv der Spiegelung hier spricht wohl eher für ein malerisches Vorbild.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

422

Bild 2,10 x 1,65, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,23 x 1,80 x 0,61.

Herabführung der Andromeda. Perseus steht in Dreiviertelrückansicht, hält das Medusenhaupt mit dem vom Mantel umwickelten linken Arm hinter seinen Rücken, reicht Andromeda den rechten Arm. Zwischen seinen Füßen die Harpe. Die im Vergleich zu dem muskulösen Körper des Perseus sehr schlanke, zierliche Heroine schreitet vom Felsen herab, stützt sich mit ausgestrecktem rechten Arm auf die Schulter ihres Retters. Sie trägt einen Chiton, der über der

linken Schulter herabgeglitten ist, sich über dem Kopf bauscht. Der Kopf ist in Dreiviertelansicht herausgewandt, das Haar in eine Schläfenrolle (Bukkellöckchen) gedreht, im Nacken hochgeschlagen.

Original: Verschollen, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[1] II 2,70. Cades III B 198.

Zum Motiv: K. Schauenburg in LIMC. I 781 ff. (›Herabführung der Andromeda‹); Gemmen: 781 Nr. 76-78; I 2,636. Hier Nr. 423. Stilverwandt: Glaspaste, Villa Giulia, Vollenweider, St. Taf. 36,1.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

423

Flaschengrün, durchscheinend. Bild 1,50 x 1,17, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt, mit Abdruck eines Fassungsrandes. 1,89 x 1,56 x 0,54.

Perseus in Dreiviertelrückansicht wie auf Nr. 422, doch als Einzelfigur mit herabhängendem (AR: rechten) Arm, in der Hand das Schwert.

Original: Karneol, verschollen, einst im Besitz von Herrn Stoll in Zittau, einem Freund Lipperts.

Publ: Lippert[2] III 2,5.

Größere Replik: Cades III B 190. Zum Rückenakt vgl. den Theseus des Philemon, hier Nr. 152, und Verwandtes: Vollenweider, Steinschneidekunst 44 f.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

RÖMISCHE HEROEN

Aeneas

424

Bild 1,0 x 0,82, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,33 x 1,20 x 0,43.

Aeneas mit Anchises und Ascanius aus Troia fliehend.

Original: Karneol, Berlin (West) aus Slg. v. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 4, 376. Lippert[1] II 2,48. Cades IV C 6. Berlin Nr. 6495 Taf. 45. Furtwängler, AG. Taf. 30,61. AGD. II Nr. 530 Taf. 91. Canciani in: LIMC I s. v. Aineias Nr. 105.

Die Gemme wurde von mir a. O. zu spät datiert, wie Maaskant-Kleibrink, BABesch. 45, 1970, 188 und Vollenweider, GGA. 226, 1974, 226 bemerkten. Vgl. zum Stil hier Nr. 370. Motiv u. Stil: Den Haag Nr. 217 Taf. 45. Ionides Coll. Nr. 44.
Zum Motiv: Canciani, a. O. 386 ff., Gemmen 387 f. Nr. 101-111. AGD. IV Hannover Nr. 350 Taf. 50; Nr. 973 Taf. 129; Nr. 1553 f. Taf. 208.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

425

Bild 2,23 x 1,49, konvex. Form 16, Unterkante abgeschrägt. 2,30 x 1,60 x 0,54.

Aeneas auf der Flucht aus Troia. Grundlinie. Der Heros trägt Anchises auf der Schulter; dieser blickt zurück, das schlecht abgedrückte Haupt scheint verhüllt, er hält ein Gefäß mit Deckel. Mit der Linken führt Aeneas den kleinen Ascanius (mit Phrygermütze, kurzem Chiton und Stiefeln). Flachperlstil mit Kugel-Strich-Stil.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Winckelmann, cl. 4,122 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9919). Lippert[1] II 2,49.

Zum Motiv: Nr. 424.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis frühes 1. Jh. n. Chr.

426

Ganz leicht rosa, durchsichtig. Bild 1,47 x 1,50, konvex, der untere Teil fehlt. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,69 x 1,83 x 0,48.

Ein verwundeter Held (Aeneas?) wird von zwei Gefährten (Mnestheus und Achates?) aus der Schlacht geführt. Der Verwundete hat beide Arme um die Schultern der Gefährten gelegt, er trägt Helm und Laschenpanzer mit einem Gorgoneion auf der Brust. Mit leicht gesenktem, in Dreiviertelansicht gegebenem Haupt blickt er in Laufrichtung, während die Gefährten ihre Köpfe in Gegenrichtung nach dem Feind umwenden. Beide tragen Helme und Rundschilde. Der von vorn gesehene Schild hat einen ein Reh reißenden Greifen als Zeichen. Der linke Gefährte trägt einen in querverlaufenden Bögen gerillten Panzer.

Original: Sardonyx (nach Lippert), Karneol (nach Cades), einst im Besitz von Ritter Obdam (nach Lippert) – Graf Wassenaer Opdam? – Später Slg. Marlborough?

Publ: Winckelmann cl. 2, 960 (Glaspaste Stosch, Abdruck in Bonn, nicht im Index bei Furtwängler, Berlin). Lippert[1] II 2,453. Cades IV C 69. Gerhard XXII 1542. =? Marlborough I 41 (Reinach Taf. 111). Story-Maskelyne Nr. 609. Raspe-Tassie Nr. 10024.

Furtwängler, AG. III 325 deutete den Typus als die drei Horatier. Schlüter u. Platz-Horster, AGD. IV Hannover zu Nr. 354 Taf. 51 (auch stilverwandt) wenden zu Recht ein, daß die Haltung des mittleren Kriegers für eine Verwundung spricht, was auch Furtwängler, Beschreibung Nr. 664 zunächst so gesehen hatte. Hinzu kommt die Waffenlosigkeit des mittleren Kriegers, das Umblicken der Gefährten, seine unsicher auftretenden Füße. Der mittlere, stets fast

von vorn gesehene, die Gefährten überragende Held ist offenbar die wichtigste Figur. Eine mythische Deutung wird durch die zahlreichen Repliken nahegelegt. Daß italische, nicht griechische Helden in der Gruppe zu suchen sind hat schon Furtwängler gezeigt. Aeneas wäre möglich, vgl. Vergil, Aen. 12, 384ff.

interea Aenean Mnestheus et fidus Achates
Ascaniusque comes castris statuere cruentum
alternos longa nitentem cuspide gressus.

Die Darstellung stimmt nicht völlig mit Vergil überein, dort begleitet Ascanius die beiden Helfer, stützt sich Aeneas auf die Lanze. Eine solche Übereinstimmung wäre jedoch nur im Falle der Abhängigkeit vom gleichen Vorbild zu erwarten. Der in der Wunde steckende Pfeil ist nicht angegeben, doch ist das nicht einmal bei Achill immer der Fall (z. B. AGD. II Nr. 320 Taf. 60). Aeneas und Iapyx? AGD. II Nr. 404 Taf. 71.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Lupa romana

427

Bild 2,48 x 1,75, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,56 x 1,88 x 0,49.

Die römische Wölfin, beide Zwillinge säugend (kurze Grundlinien unter ihren Beinen). Hinter ihr, von rechts nach links: die ficus ruminalis, die ihre Zweige über die Gruppe breitet; drei Feldzeichen, das mittlere mit vexillum, darunter Scheibe, Sichel und Adler, die beiden anderen mit je drei Scheiben und Sicheln im Wechsel; zwei Fasces mit Beilen. Rechts der Kopf der Africa mit Elefantenskalp, darunter die Büste eines Flußgottes mit Krebsscheren über der Stirn, wohl des Nil, weiter rechts ein Skorpion. Links die Büste einer Göttin mit Mauerkrone (Hispania), unter ihr ein Tropaion (Helm, Panzer, zwei Rundschilde vor gekreuzten Lanzen, Beinschienen) und ein Hase auf kurzer Grundlinie. In den Zwischenräumen zwischen Baum, Feldzeichen und Fasces, von rechts nach links, AR: L XI CP F. Unter der Wölfin, ebenso Q.E.T.T.Q (die untere Querhaste des zweiten Buchstabens ist hier und auf dem Abdruck Stosch in Bonn nicht erhalten) = L(egio) XI C(laudia) P(ia) F(idelis), oder Genitiv. Der zweite Teil der Inschrift ist unerklärt.

Original: Sardonyx (Winckelmann), Onyx (Reinach), Karneol (Cades, Tassie, Dulière), Florenz.

Publ: Gori II Taf. 19,2 = Reinach Taf. 52. Lippert[1] I 2,451. Winckelmann cl. 4,131 (Glaspaste Stosch). Cades IV C 25. Gerhard XVIII 1267. Raspe–Tassie Nr. 10537. Millin, Galerie Mythologique II Nr. 657 Taf. 178. C. Dulière, Lupa Romana (1979) I 250ff. II 74 G 25 Abb. 210 (mit weiteren Literaturhinweisen).

C. Dulière tritt zu Recht Zweifeln entgegen, die aus ikonographischen Gründen gegen die Echtheit des Stückes geäußert wurden (a. O. 250 Anm. 84). Übereinstimmung mit der offiziellen Ikonographie von Münzen kann von einem privaten Denkmal, wie es eine Gemme darstellt, nicht gefordert werden. Auch vom Stil her sind Zweifel unbegründet. Dulière stellt fest, daß die Gemme nach 42 n. Chr., dem Zeitpunkt der Verleihung der Titel Claudia Pia Fidelis an die legio XI, und wahrscheinlich im 1. Jh. n. Chr. entstanden sein muß, da seit Traian die Abkürzung CL üblich ist. Der Stil der Gemme, die ausschließlich mit Rund- und Flachperlzeigern gearbeitet ist, stimmt hiermit überein. Ungeklärt bleibt der Anlaß, aus dem die Gemme geschnitten wurde, und damit ihre Bedeutung. Dulière referiert die Deutung von Millin, a. O., der sich H. Van de Weerd, Trois légions romaines du Bas-Danube 118 anschließt: die Gemme sei geschnitten worden für einen Legaten der Legion, der hier die Länder, in denen er tätig war, habe darstellen lassen. Zur oberen Inschrift vgl. Sofia Nr. 208: Adler zwischen Feldzeichen, darunter (Legionis) XI C(laudiae) P(iae) F(idelis).

2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

428

Quergestreiften Sardonyx nachahmend: dunkelbraun, weiß. Die Trennlinie zwischen beiden Farben verläuft annähernd senkrecht zum Bild, an der linken Seite des Baumstammes entlang. Auf der Rückseite dunkelbraun, weiß, dunkelbraun. Bild 1,03 x 0,90. Rohling, das Bild erhaben. 2,00 x 1,40 x 0,31.

Grundlinie. Die Wölfin steht, beide Zwillinge säugend, vor der ficus ruminalis. Links Faustulus, recht die Büste des Mars, auf dem Baum ein Vogel (Specht). Flachperlstil.

Original: Chalcedon, Paris, Cab. Méd. 1531.

Publ: Gravelle II 68 = Reinach Taf. 80. Lippert[1] III 2,189. Gerhard XVIII 1264. Schauenburg, JdI. 81, 1966, 262 Anm. 6; 265 Abb. 2.

Zum Motiv: Dulière, a. O. I 80ff. II 72 G 10a-c. Genf II Nr. 495 Taf. 126. Dulière weist darauf hin, daß die behelmte Büste nicht Roma sein kann, da sie auf einer Glaspaste in Berlin (ihre Nr. G 14, Furtwängler, Berlin Nr. 4401) zugleich mit der sitzenden Roma erscheint. Dulière deutet den Kopf als das beim Bau des kapitolinischen Tempels gefundene Haupt. Dieses ist jedoch nie behelmt. Am wahrscheinlichsten bleibt daher Furtwänglers Deutung als Kopf des Mars (AG. III 243f., vgl. Dulière, a. O. 80f.

Anm. 231). Ähnlich: Jaspis in Florenz Nr. 1944 (Migliarini), 15011 (Inv.gen.), Gori II Taf. 54,4 = Reinach Taf. 61; Dulière, a. O. G 10c.

1. Jh. v. Chr.

429

Bild 1,47 x 1,18, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,70 x 1,32 x 0,48.

Grundlinie. Die Wölfin steht unter der ficus ruminalis, beide Zwillinge säugend. Rechts stützt sich Faustulus (in kurzer Tunica und Paenula) auf einen oben verzweigten Stock. Von links eilt eine (seine?) Frau mit zwischen den Beinen nach hinten flatterndem Gewand herbei; sie streckt (staunend?) die (wohl AR: rechte) Hand aus.

Original: Topas, Florenz Nr. 1949 (Migliarini).

Publ: Gori II Taf. 54,2 = Reinach Taf. 61. Lippert[2] III 2,185. Dulière, a. O. I 84, II 73 G 12c Abb. 45.

Dulière faßt die Frau als Roma auf, dem widerspricht das Fehlen von Attributen wie Helm und Lanze und die heftige Bewegung.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

430

Bild 1,10 x 0,87, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,25 x 0,98 x 0,37.

Grundlinie. Die Wölfin, beide Zwillinge säugend; ihr Kopf ist in Aufsicht gesehen, nicht wie üblich den Kindern zugewandt. Rechts Faustulus auf einen Stab gestützt, unter der ficus ruminalis. Mit Rund- und Flachperlzeigern geschnitten.

Original: Sard, einst im Besitz von Herrn Just, Dresden.

Publ: Lippert[1] I 2,202.

Ähnlich: AGWien II Nr. 725. Zum Motiv: Dulière, a. O. I 78ff. II 72 G 9.

1. Jh. v. Chr.

431

Bild 1,65 x 1,18, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,70 x 1,20 x 0,35.

Grundlinie. Die Wölfin unter der ficus ruminalis, einen Zwilling säugend. Sehr plastisch geschnitten.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,205. Cades IV C 24. Dulière, a. O. I 89, II 72 G 6 Abb. 64.

Der von Dulière abgebildete Gipsabguß nach Cades gibt hier Nr. 431 wieder, ist nicht, wie a. O. angegeben, identisch mit dem Karneol in Cambridge, Middleton 82, (Ein Kind, großer Adler über der Wölfin). Die Wölfin mit nur einem Zwilling: AGWien I Nr. 293 Taf. 51. Sofia Nr. 155 (als Reh bezeichnet, doch der Schwanz ist lang).

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

432

Hellgelb, durchsichtig. Bild 1,54 x 1,16. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,42 x 0,57.

Grundlinie. Die Wölfin einen Zwilling säugend.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,180.

Vgl. hier Nr. 431.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh n. Chr.

Rea Silvia und Atia

433

Bild 1,55 x 1,40, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,89 x 1,68 x 0,47. Mit Abdruck eines schmalen, wulstförmigen Fassungsrandes.

Grundlinie. Rea Silvia sitzt mit gesenktem Haupt am Boden, sie trägt einen Chiton. Vor ihr steht ein konischer Korb, in dem zwei große Ähren stecken, daneben eine Ameise, hinter ihr ein Bäumchen. Von oben fliegt der Adler herab, ein bindengeschmücktes Zepter in den Klauen haltend. Früher Kugel-Strich-Stil.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,64. Gerhard XIV 1055.

Zur Deutung: Alföldi, Mus. Helv. 7, 1950, 1ff.; vgl. Simon, Die Portlandvase 17ff.; Vollenweider, Genf II 435.

Zazoff, Meddelelser fra Thorvaldsen Museum 1970, 29ff. kehrt zu der Deutung von Furtwängler, AG. III 293ff. auf eine Jungfrau im Heiligtum der Juno Sospita von Lanuvium zurück, obgleich er die Gemmen mit Schlange, der Deutung E. Simons folgend, abtrennt (s. Nr. 434), so daß die für jenen Kult essentielle Schlange fehlt. Eine Unterscheidung des Vogels: hier Krähe, bei den Atia-Gemmen Adler, läßt sich m. E. nicht erkennen. Zazoff, HdArch. 295 rechnet mit der Möglichkeit, daß die »sog. Lanuvinische Sage« ... »zur Zeit der Entstehung der kaiserlichen Bildsymbolik (Alföldi) auf Romulus und Rhea Silvia, bzw. Octavian und seine Mutter Atia (E. Simon) umgewandelt wurde«. Hierbei darf nicht vergessen werden, daß von einem schlafenden Mädchen in der Überlieferung des Kultes von Lanuvium nicht die Rede ist, eine zu den Gemmendarstellungen passende Sage vielmehr erst von Furtwängler, a. O. 295,

aus eben diesen Gemmen erschlossen wurde. Das Schlafen des Mädchens, das hier ganz deutliche Zepter (kein Thyrsos, wie Furtwängler meinte) sprechen für Alföldis Deutung.
Das Bild ist das früheste in einer Reihe verwandter Darstellungen des gleichen Motivs. Die dicken Rundperlpunkte, mit Ausnahme jener für Nase, Lippen, Kinn, der etwas ungeschickte Oberarmansatz zeigen, daß das Original früher entstand als Exemplare, die in das 3. Viertel des 1. Jh. zu datieren sind wie Den Haag Nr. 223 Taf. 46; Genf II Nr. 491 Taf. 125 (zur Datierung: Gnomon 53, 1981, 799); AGWien II Nr. 721 Taf. 23. Zum Stil vgl. etwa Genf II Nr. 477 Taf. 122 (um 80 v. Chr., mit Münzvergleich). Crawford Nr. 343/1a Taf. 45 (Denar des M. Cato, 89 v. Chr.). Jüngste Merkmale sind die feine Zeichnung von Adlergefieder, Gesicht und Gewandfalten, so daß eine Datierung in das 2. Viertel des 1. Jh. v. Chr. angemessen erscheint.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

434
Bild 1,48 x 1,14, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,28 x 0,38.

Atia in Chiton und um die Beine geschlungenem Mantel lagert schlafend auf einen von vorn gesehenen Korb gestützt, in dem durch kleine Punkte wohl Getreidekörner angegeben sind. Der detailliert gezeichnete Kopf ist nach vorn gewandt. Links eine Ähre, über der Schlafenden zwei Ameisen, zu ihren Füßen eine Kanne, darüber eine dritte Ameise. Hinter Atia wächst ein Baum, um den sich eine auf die Schläferin zukommende Schlange mit gepunktetem Leib, Ohr und Bart windet. Von oben schwebt der Adler herab, ein langes, bindengeschmücktes Zepter in seinen Klauen haltend. Von rechts treten zwei Männer in kurzer republikanischer Toga herzu, beide heben staunend die Linke, der vordere hält eine Schriftrolle in der Rechten. Kugel-Strich-Stil in vorzüglicher Qualität.

Original: Quergestreifter Sardonyx, schwarz mit weißem Vertikalstreifen. Ehemals Slg. Southesk, Slg. Cave (bis 1894), Slg. Joseph Bard (bis 1977). Derzeitiger Besitzer unbekannt.

Publ: Southesk E 35 Taf. 6. Furtwängler, AG. Taf. 30, 55. Cades I D 39 (irrtümlich als roter Jaspis). Simon, Die Portlandvase 18 f., 33 Taf. 11,6. Zazoff, Meddelelser fra Thorvaldsen Museum 1970, 30 f., 36 Anm. 8 u. 10. Sotheby's, 11. July 1977, Catalogue of Egyptian Scarabs, middle eastern seals and classical gemstones ... Nr. 127 Taf. 6 (aus der Slg. Joseph Bard, Esq., F.R.S.L. Herkunft: Second Cave Collection (1894) Lot 197. In Goldring gefaßt). Glaspaste Stosch: Winckelmann cl. 4,171 = Berlin Nr. 9545 (mit Hinweis auf die Publikationen: Panofka, AbhAkBerl. 1835, 2 Taf. 2,4; Müller-Wieseler, Denkm. II Taf. 3.47). Lippert[2] III 2,102 (nach ›antiker Paste‹ wohl der Stosch'schen).
E. Simon, Die Portlandvase 17 ff. (Zustimmend: Zazoff, Meddelelser, a. O.; jedoch HdArch. 295: »Lanuvinische Sage«) hat aus den Rea-Silvia-Gemmen eine kleine Gruppe ausgesondert, die sich durch die Erscheinung einer Schlange, die liegende Haltung der Schlafenden und (auf den ausführlichen Exemplaren) ein oder zwei Togati als Zeugen der Wundererscheinung von ihnen unterscheiden. Sie erkannte hier die in bewußter Angleichung an die Rea-Silvia-Gemmen wiedergegebene Darstellung des Traumes der Atia.
Die nächste Parallele zum vorliegenden Bild bietet der aus dem gleichen Material bestehende Ringstein in München, AGD. I 2 Nr. 972 Taf. 111; Zazoff, HdArch. 295 Taf. 85,9. Ferner: Chalcedon, Frgt. AGD. IV Hannover Nr. 357 Taf. 52 (= Simon, a. O. Taf. 11,5; Zazoff, a. O. Taf. 85,7). Karneol, Leningrad, Furtwängler, AG. Taf. 30,56 (Simon 18 Anm. 3; dies. Journal of Glass Studies 6, 1964, 19 Abb. 7). Eine Mischung der Typen liegt vor bei dem Karneol in München, AGD. I 2 Nr. 971 Taf. 111, wo die Schlafende wie Rea Silvia sitzt, der Zeuge ein Hirte ist (wie AG. Taf. 30,57; Simon, a. O. 18 Anm. 4); die Erscheinung der Schlange sichert auch hier die Deutung auf Atia.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

MENSCHEN

KULT

435
Bild 1,94 x 1,42, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,15 x 1,64 x 0,48.

Opfer an Apollo. Grundlinie. Links steht auf einem Pfeiler eine Statuette des Apollo mit Zweig und Bogen. Ein Mädchen im Chiton mit gegürtetem Überfall, der die linke Schulter frei läßt, bringt eine Amphora auf einer Schale. Ihr Haar ist an Schläfe und Nacken eingerollt.

Original: Karneol, Florenz Nr. 2251 (Migliarini).

Publ: Gori II Taf. 75,2 = Reinach Taf. 66. Lippert[2] III 1,541. Raspe-Tassie Nr. 8348.

Zum Motiv: Winckelmann cl. 2,864 (Glaspaste Stosch, als Psyche, die Venus das Gefäß mit Wasser bringt, gedeutet). Furtwängler, AG. Taf. 39,21 (iden-

tisch mit dem Karneol, Righetti, Gemme e Cammei delle Collezioni Comunali 70 Nr. 206 Taf. 14,13? Dort als moderne Kopie nach dem bei Furtwängler abgebildeten Stück bezeichnet). Coll. Berry Nr. 45. Köln Nr. 39 Taf. 70. London Nr. 1201 (Priap statt Apoll). Klassizistischer Stil mit linearen Elementen.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

436

Bild 2,38 x 1,36, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,45 x 1,52 x 0,60.

Opfer an Apollo wie Nr. 435. Die Statuette des Gottes ist etwas vom Rücken gesehen, hält nur einen Zweig, steht auf rechteckigem girlandengeschmückten Sockel. Das Mädchen ist bekränzt, hält die zierliche Amphora offenbar in der nicht sichtbaren Rechten, auf der Linken eine flache Schale. Über der Schale eine gezackte Linie, den Inhalt andeutend oder eine Schlange wie Coll. Berry Nr. 45?

Original: Amethyst, Florenz, Nr. 2252 (Migliarini).

Publ: Gori II Taf. 76,4 = Reinach Taf. 66. Lippert[2] III 1,540. Raspe–Tassie Nr. 8347.

Zum Motiv: hier Nr. 435, stilverwandt der dort angeführten Gemme Furtwängler, AG. Taf. 39,21. Klassizistischer Stil mit kalligraphischen Elementen.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

437

Bild 1,93 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,10 x 1,60 x 0,43.

Opfer an Priap. Grundlinie. Rechts steht auf hohem rechteckigen, mit einem Bukranion und Girlanden geschmückten Sockel die Statuette des Priap in einem Naiskos. Eine Frau in Haube, von der Schulter gleitendem Chiton, um die Hüften geschlungenem Mantel hält sich vorbeugend ein Geflügel (Hahn?), dessen Kopf schon abgeschnitten ist (zu Füßen der Herme liegt? Dort ist ein nicht genau deutbarer Rundperlkreis). Ein zierliches kleines Mädchen mit um die Hüften geschlungenem Mantel reicht der Opfernden eine Schale. Links ein Bäumchen. Klassizistischer Stil mit Elementen des Miniaturstils.

Original: Achat, Florenz.

Publ: Gori I 95,7 = Reinach Taf. 45. Lippert[2] III 1,528. Raspe–Tassie 5286. CRPétersb. 1872, 166.

Zum Opfertier vgl. AGWien II Nr. 1338 Taf. 125. Hahnopfer für Priap: Turcan, MélArchHist. Rome 72, 1960, 180f. Simon, GGA. 236, 1984, 32.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

438

Bild 1,86 x 1,16, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,03 x 1,07 x 0,45.

Stieropfer für Priap. Ein junger, mit einem Lendenschurz bekleideter Mann hält einen Stier an einem Horn fest, stößt ihm ein Messer in den Nacken. Der Hinterleib des Stieres ist verdeckt durch einen Rundsockel, auf dem die Herme des Priap steht. Von rechts neigt sich ein Bäumchen über die Szene. Links auf einem Felsvorsprung ein Naiskos und ein Strauch Miniaturstil.

Original: Karneol, einst im Besitz von Herrn von Vieth, Dresden.

Publ: Lippert[2] III 1,522.

Zum Stil: AGWien I 16 und Nr. 307-309 Taf. 54.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

439

Bild 0,93 x 0,90, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 0,99 x 0,97 x 0,40.

Opfer an Priap. Grundlinie. Vor einer Priapherme auf hohem Sockel steht ein Rundaltar. Eine links stehende Frau in Chiton und Mantel legt etwas auf den Altar, was sie wohl dem in der erhobenen Rechten gehaltenen flachen Behältnis entnommen hat. Rechts spielt ein kahlköpfiger, dickbäuchiger, bärtiger Mann die phrygische Flöte. Hinter ihm wächst ein Bäumchen, das sich über die Szene neigt. Miniaturstil.

Original: Unbekannt.

Verwandte Motive: AGD. IV Hannover Nr. 414 Taf. 60. Den Haag Nr. 347, 348 Taf. 69; zum Bärtigen mit der phrygischen Flöte: a. O. Nr. 357, 359 Taf. 73. Zum Instrument: AGD. II Nr. 424 Taf. 75.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

440

Bild 1,46 x 1,30, stark konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,75 x 1,48 x 0,66.

Opfer an Priap. Grundlinie. Rechts steht auf rechteckigem, girlandengeschmücktem Sockel die Herme des Priap, davor ein kleiner Altar, auf dem die Flamme brennt. Eine Frau ist im Begriff eine längliche Opfergabe (Gebäck?), die sie einer halbrunden Schale entnommen hat, in die Flamme zu legen. An ihrer Schulter lehnt ein Thyrsos. Eine zweite Frau, die einen Opferkorb auf dem Kopf und einen Thyrsos trägt, schreitet herbei. Links steht auf hohem Felsen ein Krater. Miniaturstil.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,324.

Gebäck im Kult des Priap: Turcan, a. O. (zu Nr. 437) 177 ff.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

441
Bild 1,30 x 1,16, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,58 x 1,45 x 0,46.

Ländliches Opfer. Breite Grundlinie. Rechts steht auf hohem Sockel ein Naiskos, dahinter ein Bäumchen. Eine Frau in Chiton und Mantel legt davor eine Opfergabe nieder, die sie von einem Teller genommen hat. Hinter ihr steht ein Krater auf hohem Fuß mit konischem Deckel, dahinter eine zweite Frau mit (betend) erhobener Rechten. Miniaturstil.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 74,5 = Reinach Taf. 66. Lippert[2] III 1,520. Raspe – Tassie 5288.

Motiv verwandt: AGD. IV Hannover Nr. 415 Taf. 60. Southesk F 5 Taf. 7.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

442
Bild 1,25 x 0,95, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,18 x 0,39.

Grundlinie. Auf hohem Pfeiler steht eine kleine Herme, wohl des Priap, dahinter ein Bäumchen. Ein junger, mit dem Lendenschurz bekleideter Mann gießt Wein aus einer Spitzamphora in einen vor dem Pfeiler stehenden, geriefelten (sc. Metall-)Krater.

Original: Jaspis mit Chalcedoneinsprengseln? (jaspe chalcedonieux), Florenz.

Publ: Gori I 95,4 = Reinach Taf. 45. Lippert[2] III 1,259.

Linearer Stil, vgl. etwa Den Haag Nr. 336 Taf. 66 (Wheel Style, second half of 1st cent. B. C.).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

GELEHRTE, DICHTER, SCHAUSPIELER

443
Bild 0,84 x 0,65, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,12 x 0,98 x 0,34.

Grundlinie. Ein bärtiger Gelehrter sitzt ganz in seinen Mantel gehüllt auf einem Lehnstuhl, liest in einer Buchrolle. Hinter ihm eine Herme.

Original: Karneol, Florenz (nach Lippert).

Publ: Lippert[2] III 2,160.

Der Stil ist dem italischen Rundperlstil noch nahe. Vgl. zu Motiv und Stil: Den Haag Nr. 174 Taf. 36 (Blob Style, 2nd. Cent. B. C.).

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 438 Taf. 62.

2./1. Jh. v. Chr.

444
Bild 1,24 x 1,07, flach. Form 14, Unterkante abgeschräg. 1,38 x 1,25 x 0,43.

Grundlinie. Ein bärtiger Dichter mit um die Beine geschlungenem Mantel sitzt auf einem Korblehnstuhl, hält in der Linken eine Schriftrolle, hebt die Rechte nachdenkend zum Kinn. Ihm gegenüber steht eine Muse mit lässig gekreuzten Beinen, an einen Pfeiler gelehnt (? aus dem Fall des Mantelsaumes zu erschließen, ein Pfeiler selbst ist nicht sichtbar). Ein Mantel verhüllt die Beine, der Oberkörper ist nackt, was vielleicht die Deutung auf Thalia erlaubt. Freundlich streckt die Göttin ihre Rechte nach dem Dichter aus: sie schenkt ihm Inspiration. Links wächst ein schlanker Baum, der sein Gezweig über die Szene breitet. Qualitätvoller Flachperlstil.

Original: Unbekannt.

Eine Darstellung von Dichter und Muse scheint sonst auf Gemmen nicht vorzukommen, verwandt und ebenfalls augusteisch: Apoll und Muse auf dem Siegel der Ymagina von Limburg, Die Zeit der Staufer (Ausstellung Stuttgart 1977) I Nr. 86, II Abb. 37. Zum Thema: Zwierlein-Diehl, AM. 83, 1968, 194 ff.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

445
Bild 1,18 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,31 x 1,10 x 0,35.

Arzt und Patient. Ein Knabe steht mit seitlich abgespreizten Armen auf einem runden Podest. Der junge Arzt in Tunica und Mantel geht auf ihn zu, erhebt die (AR: rechte) Hand mit gebogenen Fingern, um den Patienten anzufassen.

Original: Sardonyx, Florenz.

Publ: Gori II 43,3 (Götterstatue) = Reinach Taf. 58 (Prometheus, antik? ohne Autopsie). Lippert[2] III 2,20 (Betrachtung eines Kunstwerks). Raspe – Tassie 8576 (Prometheus?).

Zum Stil: AGWien II Nr. 1090 Taf. 83; zum Thema a. O. Nr. 1100 Taf. 84. Krug, Medizinhistorisches Journal 17, 1982, 390 ff. Zu dem bisher als einzige Darstellung dieser Art bekannten Sard, London Nr. 2176 Taf. 27 (Krug, a. O. 392 Abb. 2) kommen die Gemmen in Wien und Florenz hinzu.

1. Jh. n. Chr.

446
Hell gelblich, durchscheinend. Bild 1,18 x 1,0, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt.
1,35 x 1,13 x 0,57.

Kurze, breite Grundlinie. Ein dickbäuchiger Komödienschauspieler steht in seinen Mantel gehüllt, auf einen Stab gestützt, faßt mit der Rechten den Bart der glatzköpfigen Maske. Links, von oben nach unten, berieben (am Original), Querstrich nur an der senkrechten Haste des Y: ΦΥΛΑΞ.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Gori, Praef. ad. Inscr. V Nr. 5. Lippert[2] III 2,136. Raspe – Tassie Nr. 3578.

Vgl. zum Motiv, Stil verwandt, doch mit Rundperlarbeit: AGWien I Nr. 321 Taf. 56. AGD. IV Hannover Nr. 454 Taf. 63. Ähnlich in der Haltung, doch mit vollem Haupthaar der von Vollenweider als Pornoboscos gedeutete Schauspieler Genf Nr. 327 Taf. 99. Phylax ist wohl nicht die Bezeichnung der Rolle, sondern wie üblich der Besitzername; vgl. H. Solin, Die griechischen Personennamen in Rom (1982) II 1017 f. (1 incertus, 2 Freigelassene; Zeit des Augustus bis 1./2. Jh. n. Chr.).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

447
Bild 1,0 x 0,80, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,25 x 1,05 x 0,33.

Grundlinie. Ein bärtiger Dichter oder Schauspieler der Komödie mit um die Beine geschlungenem Mantel sitzt auf einem Lehnstuhl, hält eine weibliche Maske und den Krummstab. Flachperl- und linearer Stil.

Original: Chalcedon, einst im Besitz des Kurfürsten von Sachsen.

Publ: Lippert[1] II 2,198.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 320 Taf. 55; II Nr. 763 Taf. 30. Den Haag Nr. 684.

1. Jh. n. Chr.

448
Blaugrün, durchscheinend. Bild 1,08 x 0,74, flach. Der breite Schrägrand entspricht wahrscheinlich dem Original. Form 14, Unterkante abgeschrägt.
1,83 x 1,47 x 0,45.

Grundlinie. Ein junger Schauspieler der Komödie betrachtet eine weibliche Maske in seiner Linken, die Rechte hält den Krummstab. Der Mantel hängt im Rücken herab. Das Haar ist bis auf wenige an der Schläfe sichtbaren Locken von einer Kappe oder einem eng anliegenden Tuch bedeckt (als Unterlage für die Maske).

Original: Achatonyx, einst im Besitz des Herrn von Vieth, Dresden.

Publ: Lippert[2] III 2,176.

Stil und Haltung verwandt: Den Haag Nr. 598 Taf. 107. Zum Motiv: Cades IV J 53 = Gerhard XXII 1617 (Scrinium am Boden).

Daß Schauspieler ihr Haar einbinden, um der Maske festen Sitz zu verleihen, wurde selten dargestellt, war wohl auch nicht allgemein üblich. Eine Binde umhüllt das Haar eines Schauspielers auf der Pelike des Phiale-Malers in Boston (ARV[2] 1017,46). Dem gleichen Zweck dürften die Binden auf dem Maskenkasten des Gemäldes aus Herculaneum in Neapel mit einem Königsschauspieler gedient haben (M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum 110 Taf. 55,2).

1. Jh. n. Chr.

449
Bild 1,15 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,18 x 0,38.

Ein kahlköpfiger, bärtiger Silen in einem Fellgewand, dem mallotos chiton, der Hände und Füße frei läßt, also ein Theatersilen, sitzt auf einem Felsen und spielt die Doppelflöte. Ein Gerippe tanzt zur Musik; es hält in der Linken eine Schale, hebt die Rechte empor (nur der Oberarm ist erhalten).

Original: Sardonyx, Florenz Nr. 2581 (Migliarini).

Publ: Gori I Taf. 91,3 = Reinach Taf. 43 (mit Hinweisen). Raspe – Tassie Nr. 4696. G. Treu, De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus (1874) 38 Nr. 109 (freundlicher Hinweis von K. Dunbabin).

Zu Skeletten als Symposiasten: London Nr. 2270. Coll. Berry Nr. 204. AGD. II Nr. 421 Taf. 74. AGD. IV Nr. 468 Taf. 64. Die bisher nicht erkannte Theatertracht des Silen gibt einen Hinweis darauf, daß solche Skelett-Tänze Theaterszenen sein können.

1. Jh. n. Chr.

HANDWERKER, LANDLEUTE, JÄGER

450
Bild 1,24 x 1,0, flach. Form 18. 1,35 x 1,13 x 0,40.

Grundlinie. Ein kahlköpfiger, bärtiger Bildhauer sitzt mit um die Beine geschlungenem Mantel auf einem Klappstuhl, arbeitet mit einem Hammer an einem Skelett. Flachperlstil.

Original: Grau verbrannter Sard, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Causeus (de la Chausse) Le gemme antiche figurate (Rom 1700) Taf. 118. Winckelmann cl. 3,1. Lippert[1] II 2,58. Treu, a. O. (bei Nr. 449) 8 Nr. 19. Berlin Nr. 7688 Taf. 57 (mit weiterer Literatur).

Zum Motiv, Stil verwandt doch flüchtiger: AGD. IV Hannover Nr. 424 Taf. 61, vgl. Nr. 425. K. Dunbabin wird zeigen, daß die Deutung dieses Typus als Prometheus aufzugeben ist [JdJ. 1986, 185-255].

(Wohl Mitte) 1. Jh. v. Chr.

451

Bild 0,97 x 0,69, Form des Originales wohl 9. Form 19, der obere Rand schräg, beide Kanten abgeschrägt. 1,23 x 1,05 x 0,56.

Ein bärtiger Bildhauer in Pilos und Exomis sitzt auf einem kasten- oder zylinderförmigen Hocker und arbeitet an der Statue eines sitzenden Kindes, die vor ihm auf einem Pfeiler aufgestellt ist. Er faßt den Arm der Statue mit ausgestreckter Hand, schwingt mit der anderen (AR: rechten) den Hammer. Das Original ist offenbar in nachantiker Zeit überpoliert worden, wobei die seitlichen Begrenzungslinien des Statuensockels (nur die Deckplatte ist zu sehen), der Stiel des Hammers, der ausgestreckte Arm des Bildhauers mit Ausnahme der oberen Kontur verloren gingen. Feine Rundperlpunkte am Bart, etwas dickere an den Enden der Falten des Exomisüberfalls.

Original: Achatonyx, einst Slg. Born, Stiftskanzler in Leipzig.

Publ: Lippert[2] III 1,136 (Vulcan).

Bildhauerdarstellungen sind auf Gemmen der römischen Republik und frühen Kaiserzeit nicht selten, vgl. AGD. I 2 Nr. 745 Taf. 86 (zur Datierung: Vollenweider GGA. 226, 1974, 228); AGD. IV Hannover Nr. 427 Taf. 61. Den Haag Nr. 277, 278, 345, 363. Dies ist jedoch m. W. die einzige Darstellung, auf der eine Kinderstatue hergestellt wird.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

452

Bild 1,0 x 0,80, flach. Form 14. 1,19 x 1,02 x 0,35.

Grundlinie. Ein bärtiger Handwerker in Exomis sitzt auf einem kastenförmigen Hocker, arbeitet mit dem Hammer an einem vor ihm aufgesockelten Panzer. Neben dem Panzer ein Helm. AR. Wohl Vulcan am Panzer Achills arbeitend. Miniaturhafter Kugel-Strich-Stil. Flaue Patrize.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 165 Taf. 29, zum Stil, Motiv verwandt: Nr. 166.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

453

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,60 x 1,37, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,75 x 1,51 x 0,52.

Grundlinie. Zwei bärtige Handwerker mit um den Unterkörper geschlungenen Mänteln sitzen auf Hokkern, arbeiten mit Hämmern an einem in ihrer Mitte stehenden Schild. Flachperlstil.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,481.

Zum Motiv: Furtwängler AG. Taf. 61,55.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

454

Hell blaugrün, durchsichtig. Bild 1,22 x 1,09, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,44 x 1,24 x 0,33.

Grundlinie. Zwei Hirten oder Bauern in kurzer Tunica und Paenula stehen auf ihre Stöcke gestützt in Betrachtung eines am Fuße eines Baumes liegenden Schädels. Linearer Stil.

Original: Sard, einst in Berlin (offenbar nicht in der königlichen Sammlung).

Publ: Lippert[1] III 2,492.

Zum Motiv, Stil verwandt: AGWien I Nr. 313 Taf. 54. Zur Interpretation: Himmelmann-Wildschütz, Pantheon XXXI/3, 1973, 229 ff.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

455

Bild 1,42 x 1,14, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,46 x 1,17 x 0,35.

Strichrand. Ein Hirte in kurzer Tunica, Paenula und bis zur Wade hochgeschnürten Sandalen steht auf seinen Stab gestützt, zu seinen Füßen sein Hund, mit gesenktem Kopf. Feine Rundperlarbeit am Bart, dicke Rundperlvertiefungen am Tunicaüberfall.

Original: Chalcedon, einst Slg. von Vieth, Dresden.

Publ: Lippert[1] II 2,473.

Zum Motiv: AGD. I 2 Nr. 1627, 1628 Taf. 153. Den Haag Nr. 158 Taf. 33. Harari Nr. 71. AGD. IV Nr. 401 Taf. 58. Zum Stil: Den Haag Nr. 173 Taf. 36 (Italic-Republican Blob-Style. 2nd cent.-beginning 1st cent. B. C.) Genf II Nr. 496 (letztes Drittel 2. Jh. v. Chr.).

2./1. Jh. v. Chr.

456
Bild 1,0x0,88, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45x1,27x0,43.

Grundlinie. Ein bärtiger Bauer oder Hirte in kurzer Tunica, Paenula und knöchelhohen Stiefeln hat seine Hände überkreuz auf einen Knotenstock gelegt und stützt sein Kinn darauf. Früher Kugel-Strich-Stil.

Original: Sard, einst im Besitz von Graf von Vitzthum.

Publ: Lippert[1] II 2,474.

1. Viertel 1. Jh. v. Chr.

457
Bild 1,23x1,08, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,46x1,28x0,50.

Grundlinie. Ein bärtiger Bauer oder Hirte in kurzer Tunica, Paenula und Stiefeln steht mit vor der Brust gekreuzten Händen, den linken (wohl AR: rechten) Zeigefinger ausstreckend (jedoch nicht auf einen Stab gestützt). Hinter ihm wächst ein Bäumchen. Vor ihm in großen Buchstaben mit Rund- und Flachperlschnitten an den Hastenenden, Buchstabenfüße nach außen, AR: CIMB Kugel-Strich-Stil.

Original: Karneol, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks?

Publ: Lippert[1] II 2,472; [2]I 932. Raspe–Tassie Nr. 3584.

Stil und Motiv nahe: AGWien I Nr. 311 Taf. 54. CIMB könnten die Anfangsbuchstaben der tria nomina und eines zweiten Cognomens sein. Für wahrscheinlicher halte ich, daß sie das Cognomen »Cimb(er)« bedeuten; vgl. I. Kajanto, The Latin Cognomina (1965) 201; in der Zeit der Gemme gab es zwei bekannte Römer mit diesem Beinamen: T. Annius Cimber, einen Anhänger des Antonius (RE. 1, 2264 s. v. Annius Nr. 37) und L. Tillius Cimber, einen der Caesarmörder (RE. VI A, 1038 s. v. Tillius Nr. 5).

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

458
Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 0,80x0,63, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,16x0,90x0,39.

Grundlinie: Ein bärtiger Hirte in kurzem Untergewand aus dickem, mit quer verlaufenden Bogenlinien versehenem Stoff und Paenula hält ein großes, knotiges Pedum. Miniaturhafter Kugel-Strich-Stil.

Original: Achatonyx, einst im Besitz des Grafen von Vitzthum.

Publ: Lippert[1] II 2,475.

Zum Stil: AGWien I Nr. 298, vgl. 302, 312, 318. Ähnliches Motiv (Schauspieler): AGD. I 2 Nr. 980 Taf. 111 (stilverwandt); AGD. IV Hannover Nr. 988 Taf. 132. Aquileia Nr. 984, 985 Taf. 50.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

459
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,33x1,07, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,60x1,25x0,42.

Grundlinie. Ein Hirte sitzt auf einem großen Stein, melkt eine Ziege, hinter ihm sein Pedum. Links auf Felsen ein Naiskos, über den sich ein Bäumchen neigt. Flachperlstil.

Original: Onyx, einst Slg. Richter, Leipzig.

Publ: J.F. Christ, Musei Richteriani dactyliotheca (1743) Taf. 17,35. Lippert[1] III 2,486; [2]II 937.

Zum Ziegenmelker: AGD. IV, Hannover Nr. 404-406 Taf. 59. Lewis Coll. 199, 200. Den Haag Nr. 386 Taf. 76.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

460
Bild 1,05x0,80, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,18x0,92x0,47.

Grundlinie. Ein Hirte steht auf seinen Stab gestützt. Vor ihm ein Bäumchen, an dem eine Ziege hochspringt. Flachperlstil.

Original: Sard, einst Stadt Leipzig. Heute Museum des Kunsthandwerks?

Publ: Lippert[1] II 2,476.

Zum Stil: Den Haag Nr. 365-367 Taf. 73 f. (Miniature Sketchy/Rigid Wheel Style). Zum Motiv, Stil verwandt: AGWien I Nr. 299, 300 Taf. 52.

2. Hälfte 1. Jh. v./frühes 1. Jh. n. Chr.

461
Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,38x0,98, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,57x1,20x0,49.

Grundlinie. Ein Bauer pflügt mit einem Ochsengespann, das er mit einer langen Gerte antreibt. Zierlicher Kugel-Strich-Stil.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Gori II 42,3 = Reinach Taf. 58. Lippert[2] III 2,393. Cades IV L 13. Erwähnt: AGWien I zu Nr. 302 Taf. 53.

Zum Motiv, Stil verwandt: Karneol in Wien, a. O., erwähnt: v. Gonzenbach, Zeitschr. f. Schweizer Archäologie u. Kunstg. 13, 1952, 73 zu Nr. 32.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

462

Bild 1,24 x 1,0, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,34 x 1,12 x 0,38.

Grundlinie. Ein Bauer pflügt mit einem Ochsengespann, das er mit einem Stecken antreibt. Oben ein Adler. Flachperlstil.

Original: Sard, einst im Besitz von Baron von Globig, Dresden.

Publ: Lippert[1] II 2,477; [2]II 454 (wohl Romulus). Raspe–Tassie 1974.

Zum Motiv vgl. hier Nr. 461. Der Adler könnte darauf hinweisen, daß L. Quinctius Cincinnatus gemeint ist, vgl. AGWien II Nr. 727 Taf. 24.

1. Jh. n. Chr.

463

Bild 1,83 x 1,44, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,95 x 1,58 x 0,42.

Grundlinie. Ein Jüngling schenkt einem auf Felsen unter einem Baum sitzenden Mädchen einen Hasen. Das Mädchen trägt einen über die Schulter herabgeglittenen Chiton und um die Beine geschlungenen Mantel, sie hebt die Linke, um den Hasen anzunehmen, die Rechte ruht auf dem Knie. Das Haar ist an der Schläfe eingerollt, im Nacken zu einem länglichen Knoten frisiert. Der Jüngling ist nackt bis auf einen Petasos. Seinen Mantel hat er über einen in die Erde gesteckten Stab mit kugelförmigem Knauf gelegt. Klassizistischer Stil mit linearen Elementen (vor allem in den Gesichtern) bzw. kalligraphischen beim Gewand des Mädchens.

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. v. Bose 1841 erworben.

Publ: Lippert[2] III 1,294 (nach Abdruck der Slg. Thielen, Dresden). Berlin Nr. 6875 Taf. 50. Abdruckslg. Gerhard, Bonn XXIV 1700.

Replik: AGD. I 2 Nr. 850 Taf. 98. Zum Stil vgl. Den Haag Nr. 284 (Gesicht, auch Faltenstil, jedoch gröber »Thick Wheel Style«), zur kalligraphischen Komponente: AGD. II Nr. 408 a Taf. 72.

Moderne Wiederholung, rechteckovaler Karneol, Cades IV L 25 (Bild 1,9 x 1,6).

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

464

Bild 1,57 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,74 x 1,54 x 0,36.

Ein schlanker Jüngling stößt einem Eber, der über unregelmäßiges Gelände aus dem Schilf hervorstürmt, den Speer in das linke Auge. Der im Rücken herabfallende Mantel ist zum Schutz um das rechte Handgelenk gewunden. Sehr gute augusteische Arbeit.

Original: Sardonyx, einst im Besitz von Graf Vitzthum von Eckstaedt.

Publ: Lippert[1] I 2,57; [2]II 64 (Meleager).

Vgl. zum Körper des Jünglings den des Octavian auf dem Achat in Boston, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 49,2.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 753 Taf. 29.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

465

Leicht grünlich gelb, durchsichtig. Bild 1,95 x 1,70, flach, Rechteckoval. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,13 x 1,83 x 0,46.

Grundlinie. Ein Jüngling lehnt mit dem rechten Arm auf einer Säule, hält ein Häschen an den Hinterläufen, in der Armbeuge liegt der Speer; der rechte vom Mantel umwundene Arm ist auf den Rücken gelegt. Links unten ein Hund, rechts ein (zahmer?) Adler, beide Tiere blicken zu dem Jüngling empor.

Original: Karneol, Leningrad.

Publ: Furtwängler, AG. Taf. 42,12.

Das Motiv ist verwandt dem Meleager, vgl. AGWien I Nr. 494 Taf. 82 oder Hippolytos, nach Furtwängler AG. II 200 zu I Taf. 42,10. Zur Haltung: hier Nr. 214.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

466

Bild 1,03 x 0,78, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,14 x 0,90 x 0,40.

Grundlinie. Ein schreitender, junger Jäger schultert zwei Speere, führt einen hochbeinigen Jagdhund an der Leine, sein Mantel hängt im Rücken herab. Kopf und Oberkörper sind im Profil, der Unterkörper in Dreiviertelrückansicht gesehen. Flachperlstil.

Original: Onyx, einst Stadt Leipzig. Heute Museum des Kunsthandwerks?

Publ: Lippert[1] II 2,80 (Meleager oder Jäger).

1. Jh. n. Chr.

SPORT, CIRCUS

467

Bild 1,24 x 1,07, ganz leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,26 x 0,39.

Grundlinie. Beginn eines Ringkampfes zwischen Knaben. Sie gehen mit angewinkelten Armen, griff-

bereiten Händen aufeinander los. Der linke, etwas größere mit Buckellöckchenhaar ist in Dreiviertelrückansicht, der rechte mit glattem Haar in entsprechender Vorderansicht gegeben. Rechts steht aufmerksam vorgebeugt mit Gerte, in um die Hüften geschlungenem Mantel, der Trainer. Miniaturstil.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 83,2 = Reinach Taf. 68. Lippert[2] III 2,384. Cades IV F 1 (ohne Angaben).

Verwandte Motive: hier Nr. 468, 469. Beginn eines Amorettenringkampfes: AGD. IV Nr. 837 Taf. 108 (stilverwandt), vgl. Nr. 838; AGWien II Nr. 1342.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

468

Bild 1,05 x 0,85, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,10 x 0,90 x 0,30.

Grundlinie. Ringergruppe zwischen Herme und Trainer mit Gerte. Der rechte Ringer hat seinen Gegner in den Schwitzkasten genommen. Miniaturstil.

Original: Karneol, verschollen, einst Slg. Moszynski.

Publ: Lippert[1] I 2,474; [2] II 909. Raspe–Tassie 7959.

Zum Motiv, mit einem oder zwei Trainern: AGD. IV Hannover Nr. 1007-1010 Taf. 135, Nr. 1013 Taf. 136.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

469

Bild ca. 1,05 x 0,80, Kante abgerundet, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,27 x 1,06 x 0,34.

Grundlinie. Zwei Knaben-Pankratiasten ringen am Boden kniend miteinander. Links eine Preiskanne, dahinter ein Palmzweig, rechts der Trainer mit Gerte. Miniaturstil.

Original: Karneol, Florenz Nr. 2338 (Migliarini).

Publ: Gori II 83,4 = Reinach Taf. 68. Lippert[2] III 2,385. Raspe–Tassie 7957.

Zum Motiv vgl. AGWien II Nr. 1107 Taf. 85.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

470

Bild 2,05 x 1,63, ganz leicht konvex, Fehlstelle unten. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,24 x 1,83 x 0,54.

Antretender Diskobol.

Original: Amethyst, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 5, 21. Lippert[2] III 2,390. Berlin Nr. 6911 Taf. 51. AGD. II Nr. 478 Taf. 84.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

471

Bild 1,15 x 1,02, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,28 x 0,36. Abdruck des Fassungsrandes.

Grundlinie. Ein siegreicher Läufer läuft mit Kranz und Palmzweig (die Ehrenrunde), blickt sich um, wobei der Kopf in Gegenrichtung zum Körper in die Dreiviertelansicht gedreht ist.

Original: Onyx, London, 1866 aus Slg. Blacas, früher Graf Wackerbart Salmour (nach Lippert).

Publ: Lippert[1] III 2,474. Dalton Nr. 876 Taf. 32 (›18. Jh.‹).

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1005 Taf. 134. Zum Stil hier Nr. 470. Den Haag Nr. 1161 Taf. 182.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

472

Bild 1,03 x 0,72, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,0 x 0,58.

Grundlinie. Apoxyomenos im Profil.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 770, 771 Taf. 31 f. Nr. 1106 Taf. 85.

1. Jh. n. Chr.

473

Zart rosa, durchsichtig. Bild 0,98 x 0,84, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,23 x 1,11 x 0,45.

Grundlinie. Ein siegreicher Wagenlenker hält in der Rechten einen großen, auf dem Boden aufstehenden Palmzweig, in der ausgestreckten Linken einen gebogenen Gegenstand (wohl einen Zuggurt). Darunter, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: BM wohl Initialen des Besitzernamens. Die Rahmenlinie scheint in die fertige Glaspaste graviert.

Original: Plasma, einst Slg. Moszynski.

Publ: Lippert[1] III 2,476.

Zum Motiv: Gori II 17,3 = Reinach Taf. 51. London Nr. 2131 Taf. 26, mit abgekürzten Namensbeischriften. Zum Zuggurt: AGWien I Nr. 303 Taf. 53.

474

Milchig, durchsichtig. Bild 1,80 x 1,46, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,83 x 1,52 x 0,45.

Gladiatorenkampf im Amphitheater. Miniaturhafter Kugel-Strich-Stil.

Original: Karneol, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 5, 66. Lippert[1] I 2,475. Ab-

druckslg. Gerhard, Bonn XXIII 1602. Cades IV F 149. Furtwängler, Berlin Nr. 7737 Taf. 57. AGD. II Nr. 482 Taf. 85. Erwähnt Vollenweider, GGA 226, 1974, 226.

Vollenweider zustimmend korrigiere ich meine Datierung.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

REITER, KRIEGER

475

Bild 1,30 x 1,10. Eine Rille (Rand der Fassung?) umgibt das Bild, wodurch die Hinterhufe des Pferdes verloren gingen. Konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt, 1,62 x 1,45 x 0,50.

Ein auf galoppierendem Pferd dahinsprengender Reiter ist im Begriff seine Lanze zu werfen (nur je ein kurzes Stück der Lanze vor und hinter der Faust sind im Abdruck sichtbar). Er trägt einen Helm, sein Mantel weht nach hinten. Ein großer Rundschild mit einem Gorgoneion als Zeichen verdeckt die mittleren Körperteile von Reiter und Pferd. Der Arm ist als im Original rechter Arm gezeichnet, während die Lanze hinter dem Kopf vorbeigeführt war, um diesen nicht zu verunklären. Unten, AR: ΛΥΛΟΥ, in kleinen Buchstaben mit Rundperlkügelchen an den Enden. Querstrich oder Punkt beim Alpha sind nicht vorhanden, Abstände und Zeilenhöhe nicht ganz gleichmäßig.

Original: Sardonyx, Florenz. »Der Reiter ist in die obere braune Sardlage, der Schild aber in die zweite bläulich-weiße Onyxschicht geschnitten« (Furtwängler, Künstlerinschriften 256).

Publ: Stosch Taf. 15 = Reinach Taf. 133. Gori II 2,1 = Reinach Taf. 48. Lippert[2] III 2,367. Bracci I 168/9 (seinem Aulos IV zugewiesen) 210/1 f. Taf. 38. Raspe – Tassie Nr. 7614. Cades III B 197; Cades, Incisori 1,15. K. A. Böttiger, Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts (1837/38) I 255. Clarac, Manuel III 60. Köhler III 165. CIG. IV 7166. Brunn II 549. Furtwängler, Künstlerinschriften 176, 255 f. Nr. 5 Taf. 27,23. Furtwängler, AG. III 358 Anm. 1. Vollenweider, Steinschneidekunst 40 Anm. 8. Zazoff, SF. 29 Anm. 88 (Stosch).

Köhler hatte in der üblichen oberflächlichen Weise Stein und Inschrift ebenso wie das von Aulos signierte Viergespann für modern erklärt, wobei er sich im zweiten Falle auf eine moderne Kopie stützte (s. u.). Brunn trifft keine Entscheidung. Erst Furtwängler unternahm eine genaue Prüfung des Originales wonach am antiken Ursprung des Bildes kein Zweifel mehr sein konnte; zunächst sah Furtwängler auch die Inschrift als antik an (Künstlerinschriften), hielt diese Meinung aber später nicht mehr aufrecht (AG.). Ein Vergleich mit dem signierten Viergespann des Aulos zeigt keinerlei stilistische Übereinstimmung (Wie Furtwängler, Künstlerinschriften 175 Taf. 25,11 nachwies, ist nur die Glaspaste Stosch, Winckelmann cl. 5,43, Abguß in Bonn, ein Abdruck des Originales. Die Abdrücke Lippert[2] II 900 und Cades IV F 134 sind von einer modernen Kopie des Originales genommen. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 33,5 nach – welchem? – Abguß). Die Inschrift muß also zu Anfang des 18. Jh. (vor 1722, dem Datum des Picart-Stiches bei Stosch) zugefügt worden sein. Das Bild ist sicher antik. Der Stil steht in italischer Tradition, vgl. Lewis Coll. App. Nr. 27, aus einem um 40 v. Chr. datierten Glaspastenfund; zum Schild etwa: AGD. II Nr. 336 Taf. 62. Zum Motiv: Furtwängler, AG. Taf. 25,54 = Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 40,4. London Nr. 1009 Taf. 15. H. und P. Zazoff, FS. führen die Gemme in ihrer Liste der Stosch-Tafeln unter der Rubrik »Neuzeitliche oder umstrittene Stücke«, nicht unter »Nachträgliche Beischriften« auf. Zu Aulos: G. Bühler, AA. 1972, 117 ff. Zur fragmentierten Signatur]ΛΟΥ: Divus Augustus 35 Anm. 221 Nr. 10 (Hyl)lou.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

476

Bild 1,40 x 1,14, stark konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,67 x 1,40 x 0,63.

Ein siegreicher Reiter, einen Palmzweig schulternd, auf galoppierendem Pferd. Flachperlstil unten, AR: A. P. E., Anfangsbuchstaben der tria nomina des Besitzers der Gemme.

Original: Amethyst, einst Slg. des Landgrafen von Hessen-Kassel.

Publ: Lippert[2] III 2,366.

Zum Motiv: hier Nr. 477.

1. Jh. v. Chr.

477

Bild 1,28 x 1,14, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,40 x 0,43.

Ein siegreicher Reiter, einen Palmzweig schulternd auf galoppierendem Pferd. Kurze Grundlinie unter den Hinterhufen des Pferdes. Zierlicher Flachperlstil. Unter und über dem Pferd, von links nach rechts: A V, von rechts nach links R O T H E = Aurothe(a)?

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 5,47 liest ROTHEVA (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9665). Lippert[1] III 2,473

nach der Paste Stosch. Raspe–Tassie Nr. 7913 (ROTHEVA). Stephani bei Köhler III 267 (ROTHEVA). Panofka, Gemmen mit Inschriften, AbhAkBerlin 1851, 80 Taf. 2,47 (AVROTHE).

Die zunächst naheliegende Lesung ROTHEVA ergibt keinen Sinn. Panofka schlägt vor AVROTHE = Aurothea als Namen des siegreichen Pferdes, das so schnell laufe wie die Morgenluft, zu verstehen; er weist hin auf ›Aura‹ als Pferdename, Paus. 6,13,5. In der von Stephani a. O. mitgeteilten Pferdenamenliste von Mercklin kommt kein ähnlicher Name vor. Zum Motiv: hier Nr. 476.

1. Jh v. Chr.

478

Bild 1,24 x 0,94, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,53 x 1,26 x 0,39. Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Ein junger Mann mit einem Stab (Reitlehrer?) läuft neben einem Knaben auf galoppierendem Pferd her. Unten, AR: L V L, Anfangsbuchstaben der tria nomina des Besitzers der Gemme.

Original: Jaspis, verschollen, einst Slg. des Landgrafen von Hessen-Kassel.

Publ: Lippert² III 2,365. Raspe–Tassie Nr. 7928.

1. Jh. n. Chr.

479

Bild 1,29 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,44 x 1,17 x 0,40.

Grundlinie. Ein in Dreiviertelrückansicht gesehener Krieger mit Helm, Schild (Gorgoneion in Punktkranz als Zeichen, gerahmte Punktkette am Rand), Lanze und im Rücken herabhängendem Mantel steht vor einem Naiskos auf zweistufiger, hoher Basis. Der untere Teil der Basis ist mit einer Girlande geschmückt. Im Naiskos ist eine stehende (Götter-)Figur angedeutet.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 74,2 = Reinach Taf. 66. Lippert² III 2,28.

Zum Motiv: London Nr. 2081 Taf. 26. Zum Naiskos: AGD. II Nr. 408 a Taf. 72.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

480

Bild 1,07 x 0,85 flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,25 x 1,04 x 0,40.

Grundlinie. Ein nackter, behelmter Krieger mit Schild eilt umblickend nach links, hält in der gesenkten Linken den erbeuteten Helm eines Feindes.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert² III 2,25.

Zur Haltung des Kriegers vgl. AGD. I 2 Nr. 1570–1573 Taf. 150. Aquileia Nr. 902 Taf. 46.

1. Jh. v. Chr.

481

Zart gelblich mit violetten Schlieren, durchsichtig bis durchscheinend. Bild ca. 1,05 x 0,80 (Kante gerundet), flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. Der obere Schrägrand wohl zum Teil dem Original entsprechend. 1,40 x 1,15 x 0,43.

Grundlinie. Ein Krieger (Achilleus?, Mars?) legt sich die Beinschiene an. Er trägt Helm und im Rücken herabhängende Chlamys. Vor ihm an einem Pfeiler: Schwertgehänge, darüber ein undeutlicher Gegenstand, darunter der Schild, neben diesem (im Boden steckend) die Lanze.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: hier Nr. 132.

1. Jh. n. Chr.

KINDER

482

Bild 1,10 x 0,80, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,26 x 0,97 x 0,33.

Grundlinie. Ein puttenhafter Knabe trägt ein Tier mit langem Hals und kleinem Kopf (die Stelle war am Original berieben, oder überpoliert), wahrscheinlich eine Ziege, auf den Schultern. Feine Rundperlarbeit an dem in Dreiviertelvorderansicht gegebenen Gesicht.

Original: Unbekannt.

Den Putten des Aulos verwandt: Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 31,1; 3 u. 6; Taf. 33,1.2. Harari Nr. 62. AGWien I Nr. 190 Taf. 32 (zugewiesen, vgl. Boardman, GGA. 223, 1981, 62 f.). Das Tier ist wohl zum Opfer bestimmt wie AGD. I 2 Nr. 2313 Taf. 206.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

483

Bild 1,20 x 0,85, stark konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,21 x 0,94 x 0,44.

Grundlinie. Ein eng in seinen Mantel gehüllter Knabe hält einen länglichen Gegenstand (Buchrolle?). Der Knabe trägt die Horuslocke, das übrige Haar ist durch feinste Rundperlpunkte als kurzgelockt charakterisiert. Kugel-Strich-Stil in Miniatur.

Original: Onyx, einst im Besitz von Herrn Just, Dresden.

Publ: Lippert[1] I 2,132; [2]II 413. Raspe–Tassie 3604.

Zum Thema: V. v. Gonzenbach, Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit (1957) 33 ff.

Mitte bis 3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

484

Bild 0,88 x 0,72, leicht konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,05 x 0,88 x 0,40.

Ein eng in seinen Mantel gehüllter Knabe (Sklave?) trägt einen Kleiderbündel und einen Reif, an dem drei Strigiles hängen. Miniaturstil.

Original: Granat, einst im Besitz von Prof. Woog, Leipzig.

Publ: Lippert[2] III 2,401.

Zum Motiv: Cades IV F 89 u. 90. Impr. Inst. 4,73 (Smaragdplasma, Besitzer unbekannt).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

KÖPFE

485

Bild 1,59 x 1,19, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,87 x 1,47 x 0,44.

Kopf des polykletischen Diadumenos im Profil. Der hervortretende Halsmuskel deutet die leichte Kopfdrehung an. Das Haupthaar ist als eng anliegende Masse von meist S-förmigen, am Ende eingerollten Locken gegeben. Die Schleifenenden der Binde fehlen, doch ist ein kleiner Knoten angegeben.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 25,8 = Reinach Taf. 13 (Ptolemaios, Sohn des Ptolemaios Auletes?). Lippert[2] III 2,97. Cades IV A 111 (Antiochos IV von Syrien). Cades, Uomini illustri 2,84 (Antiochos VII von Syrien).

Zum Motiv: Horster, Statuen auf Gemmen 67 ff., die Bindenenden fehlen auch a. O. Taf. 14,3.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

486

Preußischblau, durchscheinend. Bild 2,25 x ca. 1,60, Bildrand bestoßen oder ungenau abgedrückt. Rohling, Rand abgekniffen. 2,45 x 1,96 x 0,57.

Idealer Kopf eines Jünglings (Gottes?) mit kurzem lockigem Haar von klassischem Typus.

Original: Unbekannt.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

487

Zwei Abdrücke von ähnlichem, spitzovalem Format. Von einem beidseitig geschnittenen Stein? A: Bild 0,98 x 0,68, flach. B: Bild 1,0 x 0,7, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,35 x 0,48.

A: Kopf eines lachenden Negermädchens mit libyschen Locken in Vorderansicht. B: Maske eines jungen Satyrs im Profil.

Originale: Onyx, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2]III 2,411.

Zu A: Seltenes (singuläres?) Motiv. Männliche Negerköpfe: AGWien II Nr. 781-783 Taf. 33. AGD. IV Hannover Nr. 551 Taf. 73. Köln Nr. 89 Taf. 79. B: Stil und Motiv verwandt: AGD. IV Hannover Nr. 1103 Taf. 149.

Des Singular bei Lippert läßt auf einen beidseitig geschnittenen Stein schließen. Nach ihrem Stil sind beide Köpfe etwa gleichzeitig.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

HISTORISCHE PERSONEN

488

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,35 x 1,20, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,53 x 1,42 x 0,44.

Grundlinie. Diogenes in der Tonne in einer Buchrolle lesend, in Dreiviertelansicht von vorn.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 4,85 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9635). Lippert[1] II 2,192; [2]II 365 (nach Paste Stosch).

Zum Motiv: AGD. I 2 Nr. 1007 (stilverwandt), 1008 Taf. 114. Winckelmann cl. 4, 86 = Berlin Nr. 9916.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

489

Bild 1,30 x 0,95, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,15 x 0,37.

Grundlinie. Diogenes stützt sich, mit dem Oberkörper aus der Tonne ragend, auf einen Stab, hebt die Rechte im Gespräch mit einem Philosophen, der, mit um die Beine geschlungenem Mantel, ihm gegenüber auf Felsen sitzt, eine Buchrolle in Händen hält. Zwischen beiden liegt ein Totenkopf am Boden. Diogenes ist kahlköpfig, hat einen Bart aus feinsten Buckellöckchen, ebenso sind Haupt- und Barthaar seines Gesprächspartners stilisiert.
Der Totenkopf bezeichnet offenbar den Gegenstand der Diskussion, d. h. das Ende des menschlichen Lebens und, so darf man schließen, die hieraus zu

ziehenden Folgerungen für die Lebensführung. Die Kontroverse könnte lauten: Bedürfnislosigkeit oder Genuß. Es liegt nahe, auch in dem Gegenüber des Diogenes einen bestimmten Philosophen, den bedeutenden Vertreter einer anderen Schule zu vermuten. Der Kopf ähnelt dem des Epikur; genaue Porträtzüge waren in dem Miniaturformat nicht darstellbar. Feinster Kugel-Strich-Stil dem Miniaturstil nahe.

Original: Karneol, Leningrad.

Publ: Furtwängler, AG. Taf. 43,15. Richter, Portraits 184 e Abb. 1069. Erwähnt: AGD. I 2 zu Nr. 1007. AGD. IV Hannover zu Nr. 443. Zazoff, Meddelelser fra Thorvaldsen Museum 1970, 37 Anm. 21.

Zum Motiv: Zazoff, a. O.; AGD. IV, a. O. Zum Thema *eines* Philosophen vor einem Totenkopf: Himmelmann, Pantheon XXXI/3, 1973, 233.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

490

Bild 1,12 x 0,86, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,33 x 1,17 x 0,52.

Grundlinie. Diogenes, mit dem nackten Oberkörper aus der Tonne hervorkommend, hält eine Buchrolle, blickt zu einem sitzenden bärtigen Philosophen auf, der ihm gegenüber, den Mantel um die Beine geschlungen, das Kinn in die Hand stützend, auf einem quaderförmigen Hocker oder Felsen sitzt.

Original: Braune Paste, Berlin (Ost) zwischen 1835 und 1888 inventarisiert (oder – theoretisch – auch eine Paste aus der gleichen Matrize wie die Berliner).

Publ: Berlin Nr. 4526 Taf. 33. Richter, Potraits II 184 f. Abb. 1070. Erwähnt: AGD. I 2 zu Nr. 1007. AGD. IV Hannover zu Nr. 443. Zazoff, a. O. (zu Nr. 489).

Im Gegensatz zu Nr. 489 ist der Gegenstand des Gespräches hier nicht angedeutet, ein Benennungsvorschlag für den Gesprächspartner des Diogenes nicht möglich.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

491

Bild 2,70 x 2,50, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,80 x 2,58 x 0,55.

Octavian als Sol-Apollo mit dem Viergespann aufsteigend. Die Paste ist von einer unscharfen Patrize gewonnen, die eingeklammerten Teile der Beschreibung sind hier nicht zu sehen, nach der Photographie des Originales ergänzt (vgl. hier Taf. 86, ferner den alten Gipsabdruck des Museums, hier Taf. 87. Nach Auskunft von E. Pozzi vom 22. 2. 1983, läßt die Tatsache, daß die Gemme in zwei Teile gebrochen ist, eine Neuabformung nicht zu). Der Gott steht von vorn gesehen im Wagen, hält in der Linken eine Fackel (mit der Rechten die Zügel und eine am oberen Ende zweigeteilte Gerte). Der Mantel bauscht sich bogenförmig über dem leicht nach oben gewandten Haupt. (Ein quer über die Brust laufender Riemen hält Köcher und Bogen, deren Oberteile über der linken Schulter sichtbar sind.) Wagenkasten und Pferdebäuche sind in schräger Unteransicht gegeben.

Am unteren Gemmenrand lagert ein bärtiger Gott, sein um den Unterkörper geschlungener Mantel ist im Rücken emporgeführt und über das Haupt gelegt, die Linke ruht über einem Schilfstengel auf dem linken Knie. Links sitzt eine junge Göttin, die Weihrauchkörner auf ein Thymiaterion streut, in der Rechten (AR: Linken) das Weihrauchkästchen hält. Am oberen Rand, bei der Paste vom Schrägrand beschnitten: LAV. R. MED.

Original: Karneol, Neapel, aus dem Besitz von Lorenzo Medici (Inventario di Lorenzo 1492).

Publ: Lippert[1] II 1,258. Bracci I 60/61 Tav. d'agg. III, II (›Phaeton‹). Raspe – Tassie Nr. 3106. Cades II H 8. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn IV 288. Furtwängler, AG. Taf. 42,27. Giuliano in: Tesoro 59 f. Nr. 29 Taf. 22. LIMC II s. v. Apollon/Apollo Nr. 417.

Erst die gute Neuaufnahme der Gemme von R. Bencini, abgebildet in: Tesoro, a. O. und hier Taf. 86, erlaubt folgende Beobachtung: Im Gegensatz zum Idealtypus ist das Haar dieses mit Apollo-Attributen versehenen Sol kurz; es ist nicht vom Mittelscheitel zur Seite gekämmt, fällt vielmehr in kurzen Locken in die Stirn, bildet über dem im Abdruck linken Auge eine Gabel. Soweit dies in dem Miniaturformat möglich war – der Kopf ist 2 mm hoch – ist damit die Frisur des Octavian gekennzeichnet. Das Götterpaar unter der Quadriga deutete Furtwängler als Okeanos und Tethys (?). Der Schilfstengel weist eindeutig auf eine Wassergottheit; die schweren, hängenden Brüste sprechen für die Deutung als Nilus Pater, wie sie D. Burr Thompson für den bärtigen Gott auf der Tazza Farnese wahrscheinlich gemacht hat (Das Ptolemäische Ägypten 1978, 116). Der Name der jungen Göttin ist im Kreis des Nilus Pater zu suchen; wahrscheinlich ist sie Euthenia, die Gemahlin des Nilus. Aus der Interpretation des gelagerten Gottes als Nilus ergibt sich die Beziehung der Gemme auf den Sieg bei Actium. Octavian als der von einem sibyllinischen Orakel prophezeite Sol-Apollo führt eine neue aurea aetas herauf. Das Weihrauchopfer gilt dem

neuen Gott; in der goldenen Zeit gibt es keine blutigen Opfer (vgl. B. Gatz, Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen 168 f.). Zur Beziehung des sibyllinischen Orakels über Sol-Apollo auf Octavian vgl. Divus Augustus 40 ff. mit Hinweisen. Was öffentliche Denkmäler und augusteische Dichtung nur im Vergleich andeuten, spricht das nur einem engsten Kreis zugängliche Gemmenbild offen aus.
Nach Inhalt und Motiv nächstvergleichbar ist der Octavian-Neptun in Boston, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 49,2. Stilistisch gehört die Gemme einer frühaugusteischen Richtung an, die bei ganz geringer realer Tiefe große Raumtiefe darstellt, s. hier zu Nr. 309, 310.

Stilverwandt, doch wohl nicht von gleicher Hand ist ein Sard in Den Haag, der Octavian ebenfalls in mythischer Gestalt zeigt. Vollenweider, Steinschneidekunst 41 f. Taf. 34,1.2, wies die Gemme dem Aulos zu, deutete die Gruppe als Venus mit Octavian-Adonis und bezog sie auf die Hochzeit des Octavian mit Livia. Die von W. H. Groß, GGA. 220, 54 geäußerten Zweifel am antiken Ursprung der Gemme sind hinfällig; die beobachteten Besonderheiten in der Darstellung der Frisur, des Genitals geben hierzu keinen Anlaß, andere notierte Unstimmigkeiten sind nicht vorhanden: der rechte Fuß der Göttin ist unter den von hinten nach vorn geschlagenen Himationsaum geschoben, der rechte Fuß des Jünglings ist hinter den linken gesetzt, der Gegenstand vor seinem Gewand ist der obere Teil eines Pedums, vgl. die neue Abb. Den Haag Nr. 1166; Maaskant-Kleibrink lehnt Vollenweiders Zuweisung an Aulos ab, erwähnt Groß nicht, läßt die Deutung offen. Daß mit dem Jüngling Octavian gemeint ist, macht die Frisur so deutlich wie möglich (bei einer Höhe von 3,3 cm ist der Kopf etwa 0,4 cm hoch), vgl. hier Nr. 553 und dagegen die nicht modische Heroenfrisur beim Diomedes des Dioskurides (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 62, s. hier zu Nr. 154). Mit freundlicher Erlaubnis von E. Simon, darf ich Ihre noch unveröffentlichte Deutung des Paares als Venus und Octavian-Anchises sowie die Zuweisung der Gemme an den Meister der Portlandvase erwähnen.

Ein Medaillon des Antoninus Pius zeigt auffallende formale Ähnlichkeit mit dem Gemmenbild (Hirmer, RM. Taf. 78,326 R, 145/161 n. Chr.). Sol oriens besteigt den vom aufstrebenden Viergespann gezogenen Wagen, Phosphoros fliegt voraus, am Boden lagert Tellus. Die ungewöhnliche Haltung des Sol, das Attribut der Fackel lassen auf ein gemeinsames Vorbild für beide Darstellungen schließen. Die Fakkel, die der römische Sol nicht führt, weist auf eine griechische Vorlage, vermutlich ein Gemälde; zur Fackel bei Helios vgl. E. Simon, Pergamon und Hesiod 37 Anm. 179, 57 Anm. 298. Die auf dem an Qualität überlegenen Karneol, nicht auf dem Medaillon wiedergegebene Ansicht der Pferde von unten darf wohl auf das Vorbild zurückgeführt werden, wie bei der in ähnlicher Ansicht wiedergegebenen Quadriga auf Kopien des Victoriabildes des Nikomachos (vgl. hier Nr. 337). Die Nebenfiguren des Medaillons können aus dem Heliosbild stammen, während sie bei dem Karneol dem besonderen Anlaß gemäß geändert wurden.

30-20 v. Chr.

492

Bild 1,20 x 0,91, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,43 x 1,15 x 0,42.

Grundlinie. Gaius und Lucius Caesar als principes iuventutis mit den Ehrenschilden und Speeren. Beide tragen Tunica und Toga. Zwischen beiden simpuvium und lituus, darunter C L (AR), links C A E Ṣ Ạ Ṿ [G] (AR), der letzte Buchstabe hier nicht sichtbar, S, A, V nur sehr schwach. Gaius, der ältere von beiden Prinzen, steht im Vordergrund, das simpuvium bezeichnet ihn als Pontifex, während Lucius durch den lituus als Inhaber des Augurates gekennzeichnet ist.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 18,5 = Reinach Taf. 51. Lippert[2] III 2,244. Vollenweider, SchwMbll. 13/14, 1964, 78 ff. Abb. 6, Die Würzburger Glaspaste: Verf. in Tainia 413 Taf. 77,6.

Zu datieren wie die entsprechende Münzserie, vgl. Tainia, a. O., und Anhaltspunkt für die stilistische Datierung anderer Gemmen. Zur Inschrift vgl. hier Nr. 560.

2 v. Chr. bis 4 n. Chr.

PORTRÄT

Griechen

493

Bild: 1,50 x 1,14, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,63 x 1,32 x 0,40.

Büste eines bärtigen Dichters, Homers? Im Haar liegt eine Binde, deren Enden in wellenförmiger Bewegung flattern. An die gesträubten Stirnhaare schließt sich ein Kranz von losen Haarzungen an. Die Barthaare sind locker zurückgestrichen, ihre Spitzen lebhaft bewegt. Die Gesichtszüge sind ideal, doch sprechen Binde und Bekleidung der Büste dafür, daß ein Dichterporträt gemeint ist.

Original: Amethyst, Florenz.

Publ: Gori I 26,1 = Reinach Taf. 14 (sog. Pergamos). Lippert[2] III 2,115. Raspe–Tassie 10103. Vermutlich = Agostini (1685, nach der Erstausgabe von 1657) I Taf. 31 (»Pergamo re. In corniola«), hier Abb. 65.

Vgl. Zum Stil: Neverov, Intaglios Nr. 118. AGWien I Nr. 206 Taf. 36. Denare des M. Plaetorius, BMC. Republic I 438 f. III Taf. 45,5-8 (ca. 68 v. Chr.). Ähnlicher Typus: Münze von Ios: Richter, Portraits I Abb. 121. Zu Homerporträts auf Gemmen: Genf II Nr. 28 Taf. 11.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

494

Bild 1,67 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,78 x 1,50 x 0,38.

Porträtbüste des Homer im hellenistischen Typus. Das Oberkopfhaar ist in Wellen bis zur Binde gestrichen, das Schläfenhaar weht nach hinten, auch der Bart besteht aus bewegten Locken. Gefurchte Stirn und Wange, hochgezogene Braue, wenig gebogene Nase entsprechen dem plastischen Typus. Die Büste umfaßt ein Stück der Schulter, ist in einer flachen S-Linie begrenzt.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,151. Cades IV B 1. Cades, Uomini illustri 1,1.

Vgl. Richter, Portraits I 50 ff. Abb. 64 ff. Das zurückwehende Schläfenhaar und bewegte Nackenhaar sind Abwandlungen des Gemmenschneiders, die die Profilansicht beleben und zu einem eigenständigen Kunstwerk gegenüber dem plastischen Vorbild machen. Zur Büstenform: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 158. Zum Stil: Denar des Petillius Capitolinus, Crawford Nr. 487/1 Taf. 58 (43 v. Chr.), Aureus des P. Clodius, Crawford Nr. 494/20a Taf. 59 (42 v. Chr.). Stilverwandt, früher: Nr. 493. Der hellenistische Homertypus in Vorderansicht auf einem verschollenen Nicolo: Richter, Portraits I, 56 z2 Abb. 124.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

495

Bild 1,67 x 1,40, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,86 x 1,64 x 0,44.

Porträtbüste des Homer. Eine freie Abwandlung des hellenistischen Typus (vgl. Nr. 494). Das Oberkopfhaar ist in parallelen Linien bis zur schmalen Binde geführt. Ein Kranz stark bewegter von der Stirnmitte nach oben und hinten flatternder Haare reicht bis weit in den Nacken. Die Nase ist wenig gebogen. Die leicht geöffneten Lippen scheinen zu sprechen. Der Bart besteht aus locker gefügten Reihen sichelförmiger Locken. Um die Schulter – und Bruststück einschließende Büste – liegt ein Mantelstück.

Original: Achat, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,477 (Zeus Meilichios).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

496

Bild: 1,40 x 1,10, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,45 x 1,20 x 0,47.

Büste eines bärtigen Dichters. Der stark vorgezogene Brauenwulst und die Hakennase kennzeichnen das Gesicht als Porträt. Die Iris ist als am Oberlid angesetzter Bogen wiedergegeben. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz. Schläfen- und Barthaar fallen in bewegten Stufen mit exakter, die Drehung betonender Binnenzeichnung herab. Um die Büste ein Mantelstück.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,127; [2] II 435 (Pindar).

Der Haarstil ist gleichzeitig dem Porträt des Agathangelos, AGD. II Nr. 418 Taf. 74; Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 114 und dem ihm zugeschriebenen Porträt AGWien I Nr. 355 Taf. 61.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

497

Bild 1,07 x 0,80, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,27 x 1,02 x 0,49.

Büste des Aesop. Auf krüppelhafter Büste mit nach vorn geklappten Schultern, eingesunkener Brust und magerem Hals mit vorstehendem Adamsapfel ist der Kopf etwas in den Nacken gelegt. Lockiges Haupthaar fällt bis in den Nacken herab, läßt Ohr und Stirnglatze frei. Auch der kurze, spitze Bart ist gelockt. Die hohe, in der Mitte gefurchte Stirn wölbt sich zum Brauenbogen hin vor, der eckig hochgezogen ein tiefliegendes Auge überdacht. Eine Nasenfalte zieht sich parallel zum hängenden Schnurrbart herab. Die Lippen sind leicht geöffnet. Links hinter dem Kopf eine rechteckige Beschädigung (versehentliche Schleifspur?). Sehr gute Qualität, leider nicht ganz scharfer Abdruck.

Original: Sard (Karneol), einst im Besitz von Lord Euston.

Publ: Lippert[1] III 2,128; [2] II 433. Raspe–Tassie 10331.

Lippert und Raspe nennen das Porträt Sophokles. Ein Theta vorn, das nur Raspe erwähnt, ist nicht zu

sehen; wahrscheinlich meint er die fehlerhafte Stelle hinter dem Kopf.
Das Bild ist nach Typus und Gesichtszügen ein Porträt, das wegen der Verkrüppelung nur Aesop darstellen kann. Als Aesop-Bild gesichert ist bislang nur das Innenbild einer rotfigurigen Schale im Vatikan (Richter, Portraits I Abb. 264. Schefold, Griechische Dichterbildnisse Taf. 3 b). Die Paste bringt keine Lösung der umstrittenen Frage, ob die Statue in der Villa Albani (Richter, Portraits I Abb. 265. Helbig[4] IV Nr. 3273. Arndt-Bruckmann Nr. 787-790) Aesop oder eine Genrefigur darstellt. Das lockige Haar ist der Paste ähnlich, das volle Stirnhaar widerspricht ihr. Die Nase der Statue ist zur Hälfte ergänzt.

Replik: Richter, EG. II Nr. 435 (Achat, Athen). Eine unpublizierte Büste des Aesop in Paris, Cab. Méd., Chabouillet Nr. 2041 (»Prase«, 0,8 x 0,6). Zum Stil vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 100,1; 101,4.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

498

Bild 1,27 x 1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,27 x 0,38.

Porträtbüste des Aesop. Ein schmaler Kopf mit glattem, gestuftem Haupthaar, spitzem Bart, magerem Gesicht mit großem Auge und gewaltiger Hakennase sitzt auf langem faltigem Hals. Die Büste umfaßt einen Teil der Brust und die offenbar verkrüppelte Schulter, um die ein Mantelstück gelegt ist. Die rechte Hand ist mit eingeschlagenen Fingern unter den Bart gelegt.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,189 (Chrysippos). Cades IV D 8.

Der Typus ist der gleiche wie der in zahlreichen Wiederholungen vertretene eines Römers mit nackter Schulter, der m. E. Cato in einem Redegestus darstellt, vgl. Vollenweider, Porträtgemmen 120 ff. Taf. 80-86 passim (›Caesar‹), Dies. Genf II Nr. 136, 137?, 138, 139 Taf. 47 f. Verf., AA. 1973, 272 ff.; Gnomon 53, 1981, 796. Die Handhaltung ist hier anders, drückt wohl Nachdenken aus. Verwandt, doch mit bedeckter Schulter ein Aristotelesporträt, AGWien II Nr. 788 Taf. 34.
Das vorliegende Porträt muß wegen des Bartes ein Grieche sein, dem Typus nach ein Mann des Geisteslebens. Wegen der verkrüppelten Schulter kommt nur Aesop in Frage.
Das Profil ist ähnlich Nr. 497. Daß die Haare hier glatt, gestrichelt sind, keine Stirnglatze vorhanden ist, fällt weniger ins Gewicht als es auf den ersten Blick scheint: die Art der Haarwiedergabe ist in dem unterschiedlichen, flüchtigeren Stil von Nr. 498 begründet. Hauptunterschied ist der hier vorhandene, dort fehlende Mantel. Dennoch werden beide Gemmen wohl auf ein gemeinsames plastisches Vorbild zurückgehen.

Zum Stil vgl. Münzen mit dem Porträt Caesars, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 78-86 passim.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

499

Bild 1,47 x 1,21, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,52 x 1,33 x 0,60.

Porträtbüste eines bärtigen Griechen wohl des Aischylos. Auf von vorn gesehener, mit einem um die Schultern gelegten Mantel bekleideten Büste ist der Kopf in die Dreiviertelansicht gewandt und leicht geneigt. Das Haupthaar besteht aus zwei Reihen gewölbter Locken, die Schläfe und Stirn begrenzen, kleine Haarspitzen lockern die Haarkontur auf. Der ebenfalls gelockte Schnurrbart fällt über einen kurzen, rund geschnittenen Vollbart, der aus drei gerundeten Lockenpartien besteht, herab. Unter glatter Stirn wölben sich scharf gezeichnete Brauen, deren linke stärker hochgezogen ist. Die Iris des rechten Auges ist als kleine Scheibe gegeben, beim linken ist dieses Detail nicht erkennbar. Die Nase ist gerade. Die Wangen wölben sich sanft.

Original: Amethyst, verschollen, einst Slg. Currie (nach Cades).

Publ: Lippert[1] I 2,152. Cades IV B 41 (›Tales‹). Cades, Uomini illustri 1,19 (ebenso).

Die von Lippert und Cades mitgeteilte Benennung ›Tales‹ bezieht sich wahrscheinlich auf die Doppelherme im Vatikan, Richter, Portraits I Abb. 322, die jedoch nur wenig gelocktes Haar, anderen Haaransatz und Schnurrbart hat.
Mit dem Porträt des Aischylos, Richter, Portraits I 121 ff. Abb. 577 ff. stimmt das lockige Haar, die hochgezogene linke Braue, auch die – allerdings weniger charakteristische – Nase überein. Nicht vorhanden sind die an den plastischen Porträts mehr oder weniger stark ausgeprägten Schläfenecken, doch könnte man das unter die im anderen Genos erlaubten Lizenzen rechnen.

Zum Büstentypus: AGD. IV Hannover Nr. 586 Taf. 77. AGWien I Nr. 358 Taf. 61. Hier Nr. 506, gleiche Zeit.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

500

Bild 1,30x1,14, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,53x1,34x0,35

Kopf des Sophokles im Profil. In dem mit lockeren, sichelförmigen Schnitten gezeichneten Haar liegt eine schmale Binde. Edles Profil mit Brauenwulst, schmaler gebogener Nase, leicht geöffneten Lippen. Das Auge ist weit offen, punktförmige Iris. Der Bart ist ähnlich wie das Haupthaar, in etwas längeren Schwüngen geschnitten. Um den Hals liegt eine dionysische Nebris. Rundperlpunkte für die Fellpfote, das Ohrläppchen, die Lockenenden im Nacken.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,117 (Heros oder König).

Das Porträt entspricht dem Laterantypus, vgl. Richter, Portraits 128ff. Abb. 680ff. Replik ohne Nebris: Cades, Uomini illustri 10,515. Eine weitere Gemme: AGWien I 512 Taf. 85.

Zum Haarstil vgl. M. Antonius, AGWien I Nr. 356 Taf. 60. Vielleicht ebenfalls Sophokles, dem Typ Farnese vergleichbar: AGD. IV Hannover Nr. 587 Taf. 77.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

501

Bild 1,93x1,48, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,06x1,70x0,35.

Büste des Sokrates im Profil mit einem Mantelstück im Nacken. Der Kopf ist kahl. Bewegte Lockensträhnen bedecken den Hinterkopf, bilden den langen Bart.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,144.

Zum Stil hier Nr. 228. Zum Motiv auf Gemmen: Vollenweiders Liste in Genf II 5 Anm. 6 zu Nr. 1, vgl. Nr. 2-5.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

502

Bild 2,17x1,50, flach, rechteckoval. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,30x1,80x0,52.

Büste des Sokrates im Profil mit einem vorn und im Nacken aufliegenden Mantelstück um die Büste. Der Kopf ist kahl bis auf leicht gebogene Haarsträhnen mit feinster Binnengravur über dem Ohr und am Hinterkopf; aus ebensolchen, kürzeren, neben- und übereinanderliegenden Strähnen besteht der Bart.

Original: Achat, einst Slg. des Landgrafen von Hessen-Kassel.

Publ: Lippert[2] III 2,143.

Zum Haarstil vgl. das allerdings weniger qualitätvolle Ciceroporträt, Vollenweider, Porträtgemmen 97f. Taf. 64,1-3.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

503

Mittelblau, durchscheinend. Bild 1,35x1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,58x1,30x0,39.

Büste des Sokrates im Profil, mit einem Mantelstück im Nacken. Dichtes etwas abstehendes Nackenhaar, S-förmig gewellte Bartlocken.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,146.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

504

Bild 0,76x0,52, flach. Form 14, der schräge Rand konvex, Unterkante abgeschrägt. 1,16x0,97x0,33.

Porträtbüste des Sokrates im Profil, mit einem Mantelstück im Nacken. Gute Arbeit in kleinem Format.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,142.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

505

Bild 0,97x0,74, flach. In nachantiker Zeit sechseckig zugeschliffen, vielleicht wegen einer Beschädigung unten links. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,40x1,24x0,35

Büste des Sokrates im Profil.

Original: Karneol, einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[2] III 2,149.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr.

506

Bild ca. 1,30x1,05, Kante gerundet, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,43x1,15x0,43.

Büste des Antisthenes. Auf von vorn gesehener Büste, mit Mantelbausch auf der rechten Schulter, ist der Kopf etwas nach seiner Linken gewandt. Beiderseits einer in Stirnmitte gesträubten Locke fällt das lange gewellte Haupthaar herab. Unter gefurchter Stirn und zusammengezogenen Brauen blicken die Augen mit Strenge geradeaus. Der schmale Nasenrücken ist gebogen. Ein hängender Schnurrbart rahmt den Mund; kompakte, rundliche Locken bilden einen Vollbart mittlerer Länge.

Original: Saphir, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,475. Raspe–Tassie 10400.

Zum Porträt des Gründers der kynischen Schule vgl. Richter, Portraits II 179 ff. Abb. 1037 ff. Die Matrize oder Patrize der Paste war etwas unscharf, tiefgeschnittene Gemmen sind stets schwer abzuformen; das Original dürfte von gleichem Rang wie der Demosthenes des Dioskurides (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 5711-3) sein, entstand in der gleichen Zeit.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

507

Bild ca. 1,15 x 0,90, Kante überschliffen, minimal konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,37 x 1,17 x 0,36.

Porträtkopf eines bärtigen Griechen, Diogenes? Der Oberkopf ist kahl, bewegte ›unordentliche‹ Haarsträhnen bedecken den Hinterkopf, bilden den Bart, das Ohr ist verdeckt. Die vorgewölbte Stirn springt zur Nasenwurzel hin zurück. Die Nase ist von mittlerer Größe, ihr Rücken gerade. Die Oberlippe ist von einem lang herabhängenden Schnurrbart bedeckt, die Unterlippe leicht zurückgesetzt. Das Auge liegt tief in der durch Brauenbogen und Wangenknochen gebildeten Höhle. Die Pupille ist als Punkt gegeben. Am Halsabschnitt ein Mantelstück. Gute Arbeit.

Original: Beryll, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,151 (Xenokrates).

Zum Porträt des Diogenes: Richter, Portraits II 181 ff. Abb. 1057 ff. Dem Typus der Gemme kommt am nächsten der Kopf auf dem Relief in Villa Albani, a. O. Abb. 1067. Zum Stil: hier Nr. 501.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

508

Preußischblau, durchscheinend. Bild 1,75 x 1,19, flach. Form 8, Oberkante abgeschrägt. 1,77 x 1,25 x 0,36.

Büste des Diogenes mit nackter Schulter und Mantelstück. Die Barthaare hängen vorn strähnig herab, sind an der Seite gelockt.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,175 (Demokrit).

Die nackte Schulter charakterisiert wie bei Richter, Portraits II Abb. 1066, 1067 den anspruchslosen Kyniker.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

509

Türkisfarben, durchscheinend. Bild 1,70 x 1,42, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,87 x 1,61 x 0,43.

Porträtbüste des Diogenes mit nackter Schulter und Mantelstück.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,129 (Demokrit).

Vgl. Nr. 508.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

510

Bild 1,08 x 1,02, flach. Der kahle Oberkopf ist wahrscheinlich am Original (in Gold?) ergänzt. Eine Bruchlinie verläuft in leichter Biegung von der Braue an der jetzigen Haargrenze entlang. Auch das rechteckige Format ist moderner Zuschliff. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,26 x 1,25 x 0,40.

Büste eines bärtigen Griechen im Profil, mit einem Mantelstück als Büstenabschluß. Diogenes? Die Nase ist klein und leicht gebogen, die Ergänzung als Sokrates daher nicht richtig.

Original: Achat, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,169 (Philemon).

Stilverwandt: hier Nr. 503.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

511

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,10 x 0,80, konvex. Form 20, Oberkante abgeschrägt. 1,30 x 1,04 x 0,50.

Porträtbüste des Epikur mit Mantelstück. Der Bart endet parallel zur Mantelschräge. Das Kopfhaar ist unscharf abgedrückt. Die Pupille erscheint im Abdruck vertieft. Hinter dem Kopf, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen, in kleinen mit dem Rundperlzeiger geschnittenen Buchstaben ohne Rundperlenden, AR: **NEAPKOY**.

Original: Plasma, London, aus Slg. Carlisle, 1890 erworben.

Publ. Lippert[1] I 2,180 (Zenon). Cades, Incisori 3,94. Brunn II 622 (Inschrift verdächtig, falsche Namensform. Echtheit des Steines nicht gesichert). Brunn urteilt nach dem Cades-Abdruck. London Nr. 1961 Taf. 25 (Epikur? Inschrift modern). Richter, Portraits II 199 Abb. 1222 (vielleicht Epikur, Inschrift modern). Richter, EG. II Nr. 440 (Epikur, Besitzerinschrift).

Die Gemme ist antik, vgl. zum Stil Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 93,1 und 101,4 (ebenfalls mit vertiefter Pupille).

Die Inschrift ist nach ihrem Charakter im 18. Jh. zugefügt, soll wohl den Dargestellten als Nearchos, den Vertrauten Alexanders und Schriftsteller bezeichnen. Zu anderen Gemmen mit dieser Inschrift vgl. Brunn a. O.
Zum Epikurporträt auf Gemmen: Richter, Portraits II Abb. 1221. Genf II Nr. 15 (vgl. Verf. Gnomon 53, 1981, 793).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

512
Bild 1,45 x 1,07, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,58 x 1,17 x 0,45.

Büste des Epikur. Das Haupthaar besteht aus Reihen leicht gebogener Locken, der Bart aus etwas stärker gelocktem Haar. Im Nacken ein Mantelstück, darunter eine Art Kragen, vor diesem Mantelfalten. Hinten eine kleine Eule. Der Stil des Kopfes gibt keinen Anlaß, am antiken Ursprung zu zweifeln. Der ›Kragen‹ kann nicht antik sein. Vermutlich ist der beschädigte Stein im Büstenteil nachgraviert worden, wobei vielleicht auch die Eule zugefügt wurde.

Original: Verschollen (Sard, nach Heyne bei Lippert, der Stosch als Besitzer nennt).

Publ: Winckelmann cl. 4,91 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9638, Abdruck in Bonn, schärfer als die vorliegende Glaspaste). Lippert[1] III 2,179.

Vgl. Nr. 511. Eine Kopie in rotem Jaspis von Bernabé: Winckelmann cl. 8,100 = Berlin Nr. 9638, Abdruck in Bonn. Felice Antonio Maria Bernabé, 1720 in Florenz geboren, war Schüler von F. Ginghi, signiert meist ›Felix‹ in griechischen Buchstaben (Thieme–Becker 3,425).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

513
Bild 1,20 x 0,94, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,27 x 0,45.

Büste des Epikur im Profil. Der Büstenabschnitt schließt ein Stück der Schulter und der in Dreiviertelansicht gegebenen Brust ein, vorn und hinten ein Mantelstück. Der Bart ist etwas mehr zugespitzt als bei Nr. 511, 512. Die Iris ist als am Oberlid hängender Bogen gezeichnet.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,191 (Pythagoras). Cades IV B 43 (›Chilone‹). Cades, Uomini illustri 1,20 (›Pittaco‹).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

514
Bild 1,32 x 0,95, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,73 x 1,36 x 0,46.

Porträtkopf des Hermarchos? Ein breit-rechteckiger Kopf mit etwas welligem in sichelförmigen Fransen zur Stirn gestrichenem Haar, kurzem, rundgeschnittenem Vollbart, doppeltkonvexem Halsabschluß. Edles, klassisches Profil mit nur wenig von der Stirn abgesetzter, ganz leicht gebogener Nase.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,129.

Zum Porträt des Hermarchos: Richter, Portraits II 203 ff. Die meisten Köpfe sind schmal-rechteckig, doch kommen auch unter den plastischen Porträts breitere Köpfe vor, z. B. a. O. Abb. 1285-1290, 1297-1299.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

515
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,66 x 1,22, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,77 x 1,40 x 0,48.

Büste eines bärtigen Mannes in Vorderansicht. Die große Stirnglatze wird seitlich durch kurze abstehende Haarsträhnen begrenzt. Zwei flach-V-förmige Furchen durchziehen die Stirn. Aufallend ist die Asymmetrie des Gesichtes: Die linke Braue ist höher geschwungen als die rechte, das linke Auge sitzt höher, dadurch ist die ganze linke Wangenpartie länger als die rechte. Kleine gewölbte Scheiben geben die Iris wieder. Gerader Nasenrücken. Hängender Schnurrbart und Bart sind mit lockeren bewegten Schnitten, die wie das Ganze die sichere Hand eines Meisters verraten, wiedergegeben. Die Büste ist mit einem Chiton bekleidet, darüber liegt, symmetrisch über beiden Schultern herabhängend, der Mantel.

Original: Iaspis in einem Ring, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,167; [2] II 396 (nach Meinung italienischer Gelehrter: Asklepiades aus Bithynien).

Ähnliche Büsten: Berlin Nr. 6979. Gerhard XIX 1319. AGD. I 3 Nr. 2404 Taf. 217. Zum Stil vgl. hier Nr. 538. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 70, (›ca. 60 v. Chr.‹).

Mitte 1. Jh. v. Chr.

516
Bild 1,45 x 1,20, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die Rückseite stark (die Kante scheint auf der Photographie durch). 1,59 x 1,38 x 0,38.

Porträtbüste eines bärtigen Griechen mit kahlem Oberkopf und gebogener Nase. Hippokrates? Die

Stirn ist gefurcht. Hinterkopf- und Barthaare sind mit kräftigen sichel- bis S-fömigen Schnitten eingetieft. Um die Büste liegt ein Mantelstück. Hinter dem Nacken dünn eingraviert, nach verschiedener Richtung: ∃ ┌

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,181; [2] II 404. Raspe-Tassie Nr. 10 264 (beide: sog. Eratosthenes).

Gefurchte Stirn, gebogene Nase, kurzer Vollbart stimmen mit den Porträts des Hippokrates überein, vgl. Richter, Portraits I 151 ff. besonders Abb. 864-865.
Die Inschrift ist nach ihrem Duktus modern, soll wahrscheinlich Zahlzeichen bedeuten und den Dargestellten als Eratosthenes von Kyrene bezeichnen.

1. Jh. n. Chr.

517
Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,73 x 1,31, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt.
2,07 x 1,64 x 0,37.

Büste eines bärtigen Griechen. Hippokrates? Um die Büste liegt ein Mantelstück. Trotz des längeren Bartes vielleicht die gleiche Person wie Nr. 516.

Original: Unbekannt.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

518
Dunkeltürkisfarben, durchscheinend. Bild 1,40 x 1,12, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt.
1,48 x 1,20 x 0,45.

Porträtbüste eines bärtigen Griechen mit großer, einen Teil der Brust umfassenden Büste; auf der Schulter ein Mantelbausch. Die gefurchte Stirn wölbt sich zur Braue hin etwas vor. Die kleine Nase hat einen geraden Rücken. Der dichte Schnurrbart hängt weit auf die gewellten Strähnen des langen Bartes herab. Aufallend ist die Frisur des Kopfes: Stirn und Mitte des Hinterkopfes sind kahl, der übrige Kopf ist von feinen, kurzen, vom Hinterkopf nach vorn gekämmten Strähnen bedeckt.

Original: Sard, einst Slg. Strozzi.

Publ: Lippert[1] I 2,171.

Zu Büstenform und Zeit: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 124,6.9.10 (›40iger oder 30iger Jahre‹); zum Stil vgl. z. B. a. O. Taf. 113,9.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

519
Bild 1,24 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante minimal abgeschrägt. 1,46 x 1,23 x 0,43.

Porträtbüste eines bärtigen Griechen mit kahlem Oberkopf. Lysias? Die Stirn ist gefurcht, die von ihr abgesetzte Nase leicht gebogen. Punktförmige, im Abdruck vertiefte Pupille. Auffallendstes Merkmal ist die zurückspringende Mundpartie, der über offenbar fliehendem Kinn herabfallende Bart. Die Haare von Bart und Hinterkopf sind als feine einzeln gezeichnete Locken wiedergegeben, der Schnurrbart als Korkzieherlocke. Der stumpfwinkelig begrenzte Büstenabschnitt schließt ein Stück der Schulter mit ein.

Original: Unbekannt.

Zum Porträt des Lysias vgl. hier Nr. 520.

Zur Wiedergabe der Pupille: Divus Augustus 34 mit Anm. 219.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

520
Preußisch blau, schwach durchscheinend. Bild 2,06 x 1,52, flach. Rohling, Rand seitlich und unten abgekniffen. 2,67 x 2,34 x 0,45.

Porträtbüste des Lysias? Kahler Oberkopf, hohe gefurchte Stirn, großes Auge mit Pupillenpunkt und gestrichelter Braue, gebogene Nase, Schnurrbart (versehentlich? nicht gestrichelt) und kurzer Bart. Kurze, flach sichelförmige Locken bedecken den Hinterkopf. Große schräg begrenzte Büste.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,162 (Theophrast).

Zu Lysias: Richter, Portraits II 207 f. Abb. 1340-1345. Die Benennung von Heyne-Lippert beruht wohl wie bei Lippert[2] II 348 auf dem Vergleich mit der Büste in der Villa Albani, Richter, a. O. 177 Abb. 1022-1023; Heintze in: Helbig, Führer[4] IV Nr. 3250; Theophrasts Oberkopf ist jedoch nicht kahl, es scheint nur auf dem Stich, Richter, a. O. 177 Abb. a (Ursinus) so, den Heyne-Lippert herangezogen haben. Zur Büstenform vgl. Münzen des Vespasian: BMCEmpire II Taf. 21,2; 23,8; 31,6. Linearer Stil.

2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

521
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,30 x 1,24, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,33 x 1,30 x 0,36.

Porträtkopf eines Mannes mit dichtem, über der Stirn gesträubtem Haupthaar und unten abgerundetem

Vollbart mit überstehenden Haarspitzen. Die Stirn ist gefurcht. Der leicht vorgewölbte Brauenbogen fällt schräg ab, darunter ein weit geöffnetes Auge. Die mäßig große Nase ist leicht gebogen. Eine flache konkav-konvex-konkav geschwungene Schräglinie schließt den Hals ab.

Original: Karneol, einst Slg. Graf Wackerbarth Salmour.

Publ: Lippert[1] I 2,184 (Chilon). Cades IV B 35 (›Leodamas‹).

Replik: Cades IV B 36. Stilverwandt: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 118,1.3.

Die im 18. und 19. Jh. verschiedenen Köpfen beigelegte Bezeichnung ›Leodamas‹ beruht auf einer jetzt verschollenen, schon bei Ursinus, Imag. 76 und Gallaeus 84 abgebildeten Doppelherme mit der Inschrift ...]ΔΑΜΑΣ, vgl. Richter, Portraits 224.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Barbar

522

Bild 1,57 x 1,20. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 1,63 x 1,25 x 0,40.

Porträtkopf eines bärtigen Mannes, wahrscheinlich eines Orientalen. Unter gerader Stirn springt die Nasenwurzel etwas zurück, die Nase ist sanft gebogen, hängt an der Spitze stark über; eine Falte verläuft vom Nasenflügel aus schräg nach unten. Die Nasenspitze ragt nur wenig über die Kontur der vorgeschobenen Lippenpartie. Das weit geöffnete Auge sitzt unter schräg abfallender Braue. Ebenso ungewöhnlich wie das Profil ist die Haartracht. Die Kopfhaare sind in glatten Strähnen vom Scheitel herabgekämmt, rollen sich an den Enden zu Löckchen ein. Ein Schnurrbart bedeckt die Oberlippe, der übrige Bart besteht aus zwei Teilen: Korkzieherlocken hängen von der Wange herab, verdecken das Ohrläppchen, der Kinnbart besteht aus glatten, am Ende zusammengedrehten Strähnen. Der Hals ist flach konvex-konkav beschnitten, die Brustspitze etwas herabgezogen.

Original: Karneol, Florenz Nr. 1977 (Migliarini). Inv. gen. 14988.

Publ: Gori II Taf. 98,1 = Reinach Taf. 73 (›prétendu Quirinus‹). Winckelmann cl. 4,162 (›Numa‹, Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9642). Lippert[1] II 2,202 (Romulus). Raspe–Tassie Nr. 10502 (›Romulus‹). Cades IV C 48. Cades, Uomini illustri 3,115 (›Romulus‹).

Die alten Benennungsvorschläge sind indiskutabel, sie beruhen wahrscheinlich darauf, daß Quirinus auf Denaren des C. Memmius, Crawford Nr. 427/2 Taf. 51) einen Bart aus Korkzieherlocken hat. Zum Halsabschluß vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 50,1 (›2. Hälfte 2. Jh.‹), zeitlich näher: Aureus des M. Antonius, Crawford Nr. 521/1 Taf. 62 (40 v. Chr.). Etwa gleichzeitig, Stil flüchtiger, verwandtes Motiv: Porträt eines Kelten (?), AGD. I 2 Nr. 943 Taf. 107.

1. Jh. v. Chr., wohl Mitte bis 2. Hälfte

Römer und Römerinnen des 1. Jh. v. Chr.

Gruppen

523

Bild 1,57 x 1,35, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,88 x 1,54 x 0,47. Mit Abdruck einer Fassungskante.

Porträtköpfe einer Frau, mit Schläfenrolle und Knoten, und eines Mannes mit glatt vom Scheitel herabgekämmtem, im Nacken kurzem Haar. Oben, zwischen den Köpfen, ein Stern, unten ein liegender Augurstab.
Oben von rechts nach links, Buchstabenfüße nach unten, die Oberteile des 5., 6., 8. Buchstabens beschnitten, AR: ΣΟΤΥΕṬΑΣ̣ Besitzerinschrift? Name der Frau im Genitiv?

Original: Amethyst, verschollen, einst Slg. des Landgrafen von Hessen-Kassel.

Publ: Lippert[2] III 2,270. Raspe–Tassie Nr. 11359 (s. v. Britannicus und Octavia).

Zu ähnlichen Doppelbildnissen: Vollenweider, Porträtgemmen 208 ff. Taf. 153 f. passim, besonders Taf. 153,12; 154,9.19; AGWien II Nr. 789 Taf. 34.

Die Gemme dürfte zur Eheschließung des Paares geschnitten worden sein. Der lituus kann bedeuten, daß der Mann dem Augurenkollegium angehörte (wie auf Münzen, vgl. Verf. in Tainia 408 ff.), könnte aber auch allgemeiner als Symbol guter Vorbedeutung verstanden werden, wie der Caduceus, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 154,10.11. Der Stern mag den Wunsch ausdrücken, ›die Ehe möge unter einem guten Stern stehen‹.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

524

Bild 1,43 x 0,83, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,64 x 1,05 x 0,44.

Porträtbüsten einer Frau mit Tunica und über den Kopf gezogenem Mantel und eines Mannes in Toga einander gegenüber. Die Frisur der Frau (Nodus und Schläfenrolle?) ist nur angedeutet. Das Haar des Mannes ist in wenig gebogenen Strähnen vom Wirbel zur Stirn und zum Nacken gestrichen. Der Kopf

ist von breitrechteckigem Umriß. Eine wenig vorspringende, leicht gebogene Nase, eine volle Wangen- und Kinnpartie kennzeichnen das junge Gesicht.

Original: Unbekannt.

Zum Typus vgl. Nr. 523. Das Porträt des Mannes ähnelt dem des M. Antonius, von dem solche Doppelbildnisse mit Octavia (ohne Mantel) auf Münzen vorkommen (Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 154,2-7; vgl. zu AGWien II Nr. 789). Die Identifizierung des Paares mit M. Antonius und Octavia erscheint aber vorerst zu gewagt, da die Frisur der Frau nicht deutlich ist und der Porträttypus des Mannes bisher nicht auf glyptischen Doppelbildnissen belegt ist.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Männer

525

Bild 1,76 x 1,41, flach. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,48 x 0,37.

Porträtkopf eines Mannes mit Hakennase und vorgeschobener Unterlippe. Die gefurchte Stirn verläuft leicht schräg zur zusammengezogenen Braue hin. Eine breite Falte durchzieht vom Nasenflügel aus die fleischige Wange. Eine vom Mundwinkel abwärts ziehende Falte, wellige Kinnladenpartie, Fältchen im Augenwinkel. Das ganz kurze, aus kleinen gebogenen Strichen gebildete Haar läßt die Schläfenecke frei. Der durch Querfalten modellierte Hals ist konkav beschnitten, die Brustspitze etwas herabgezogen.

Original: Unbekannt.

Stilistisch nächstverwandt einem schwarzen Jaspis in Boston, Vollenweider, Porträtgemmen 81 f. Taf. 52,4.6.7. Trotz gewisser Unterschiede (längerer Hals, weniger volle Wange) ist wahrscheinlich der gleiche Mann dargestellt. Vollenweider datiert den früher für hellenistisch gehaltenen Kopf (zuletzt: Richter, EG. I Nr. 684: 3.-2. Jh. v. Chr.) mit F. Poulsen (Probleme der römischen Ikonographie 17 Abb. 34) in das späte 2. bis frühe 1. Jh. v. Chr. Der den Raum weniger dicht füllende Kopf der Glaspaste könnte etwas später sein als das Bostoner Porträt.
Eine etwas kleinere, moderne Kopie: Lippert[1] II 2,330 als Galba bezeichnet, dessen Profil in der Kontur ähnlich, dessen Gesicht aber viel magerer ist.
Ebenfalls diesen Mann könnte das Original von Nr. 927, das wieder etwas später in das 3. Viertel des 1. Jh.s v. Chr. zu datieren ist, darstellen.

1. Viertel 1. Jh. v. Chr.

526

Bild 1,50 x 1,30, flach. Form 14. 1,63 x 1,44 x 0,44.

Porträtbüste eines Mannes mit kahler Schläfenecke, hoher konkaver Stirn, tiefliegendem Auge (im Abdruck vertiefte Pupille), ganz wenig gebogener, schräg vorspringender Nase, leicht geöffneten vollen Lippen. Schräggestellter, konkav beschnittener Hals mit Adamsapfel. Vorn von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen: ṬVLLIVṢ CIC = (M.) Tullius Cic(ero), AR.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,241; [2] II 503.

Die Inschrift ist in Schreibweise und Duktus evident modern, vielleicht schon 17. Jh. Der gleiche Mann auf zwei Gemmen, die auch stilverwandt sind: Vollenweider, Porträtgemmen 91 f. Taf. 60,1-3 (= Leningrad, Intaglios Nr. 91); Taf. 60,4-6 (= London Nr. 2044).

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

527

Bild 1,13 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,23 x 0,38. Das Original wurde nachantik achteckig zugeschliffen, wobei die Spitze der Büste verlorenging.

Porträtkopf eines Jünglings. Das Profil mit der geraden, wenig vorspringenden Nase, den vollen Lippen, dem runden Kinn kommt dem klassischen Ideal nahe. Das Haar besteht aus dicht aufliegenden, gebogenen, im Nacken geschlängelten Einzellocken, die mit feinem Rundperlzeiger geschnitten sind. Konkaver Halsabschnitt.

Original: Beryll, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,247.

Zum Stil vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 62 u. 63,1.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

528

Bild 1,34 x 1,02, leicht konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,28 x 0,50.

Archaisierendes Porträt eines Königs, mit schmaler Binde (ohne Schleife), gestricheltem Kopf- und Barthaar, großem Auge.

Original: Chalcedon, verschollen. Einst Slg. Nott?

Publ: Lippert[1] II 2,204; [2] II 457 (Numa). Wohl identisch mit: Cades IV C 53 (Karneol, Slg. Nott, »Numa Pompilius«).

Die alte Benennung stützt sich auf den (nicht zwingenden) Vergleich mit Numaköpfen auf republikanischen Münzen, vgl. Crawford Nr. 346/1 a u. 3 Taf. 45 (88 v. Chr.); Nr. 446/1 Taf. 53. Stilverwandt: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 14,5; zum Motiv a. O. Taf. 10,4.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

529

Bild 1,55 x 1,10, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die untere stärker. 1,65 x 1,25 x 0,48.

Porträtbüste eines Mannes mit lockigem Haar in Vorderansicht. Die Büste umfaßt die vom Mantel bedeckten Schulteransätze und ein kleines Stück der Brust, sie ist etwas schräggestellt, der Kopf in die Vorderansicht gewandt. Die tiefe Furche in der Mitte der Stirn, die leicht gesenkten Mundwinkel geben dem ovalen, sich zum Kinn hin verschmälernden Gesicht einen ernsten Ausdruck. Unter wenig gebogenen Brauen blicken die Augen nach vorn (die Iriskreise werden von den Oberlidern leicht überschnitten). Die Nase ist lang und gerade.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,180.

Das Porträt steht in Ausdruck und Kopfwendung in griechisch-hellenistischer Tradition. Nächstvergleichbar in Büstenform (nicht in der Schrägstellung), Augen- und Lockenwiedergabe ist das von Aspasios signierte Porträt in New York, Vollenweider, Steinschneidekunst 30 Taf. 21,1-3. Vollenweider datiert das Porträt m. E. richtig in das 1. Jh. v. Chr., vielleicht, a. O. 32 Anm. 35 mit »60er Jahre« etwas zu früh; die von ihr angeführten Münzvergleiche lassen auch eine Datierung um die Mitte des Jahrhunderts zu. Zum Problem der Datierung des Aspasios vgl. hier Nr. 144. Vgl. ferner zum Stil: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 70 (Büstenform, bewegte Modellierung des Gesichtes, Ausdruck); Boardman – Scarisbrick, Finger Rings Nr. 60 (gelocktes Haar, Stirnfalte). Zur Büstenform: hier Nr. 499, 579.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

530

Zwei Abgüsse von der gleichen Gemme

A: Dunkelblau, undurchsichtig. Bild 1,45 x 1,21, flach. Positivabdruck, scharf. Rohling, Rand abgekniffen. 1,80 x 1,65 x 0,54.

B: Bild 1,45 x 1,21, flach. Positivabdruck, scharf. Rohling, Rand mit Ausnahme der linken Seite abgekniffen. 2,0 x 1,80 x 0,44. Unregelmäßige Rückseite.

Porträtkopf des Pompeius Magnus im Profil. Tief geschnitten. Über der Stirn sträuben sich drei nach vorn geworfene Locken. Dichtes Haar bedeckt, vom nicht sichtbaren Wirbel ausgehend, in bewegten sichelförmigen Locken den Kopf. Die Gesichtszüge stimmen in ihren Charakteristika mit den Münzen überein, sind jedoch insgesamt feiner. Ein starker Brauenwulst überdacht das tiefliegende, mäßig große, aber weit geöffnete Auge. Die Nase ist gerade, an der Spitze etwas verdickt. Die bewegt modellierte Wangenmuskulatur umschließt Augenpartie und geschlossene, volle Lippen. Das kleine vorspringende Kinn geht in schräger, ein beginnendes Doppelkinn andeutender Linie zum Hals über. Halsmuskel und Schultern sind plastisch herausgearbeitet. Der Hals ist konkav beschnitten.

Original: Unbekannt.

Dies ist das beste bisher bekannte Gemmenporträt des Pompeius (Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 70 stellt m. E. einen anderen Mann dar). Am nächsten kommt ihm in Qualität und Porträtzügen eine Kameopaste in Brüssel, Vollenweider, Porträtgemmen 115 Taf. 71,1, die Vollenweider in die Zeit des Seeräuberkrieges datiert und mit gleichzeitigen Münzen von Pompeiopolis vergleicht. S. auch BMC Lycaonia, Isauria and Cilicia 152 Nr. 48 Taf. 27,2 (ca. 66 v. Chr.). Jedenfalls darf das Gemmenporträt in die Lebenszeit des Pompeius datiert werden, vgl. zum Stil: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 54,1.2.
Das Motiv der Stirnhaare findet sich ähnlich, doch vergröbert, auf Gemmen, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 71,5 u. 7, 8 u. 10 und postumen Münzen, a. O. Taf. 72,1-3, 6-10; 73,3-5 (Denare des Sextus Pompeius, »in Sizilien geprägt ... 42-38 v. Chr.«; vgl. Crawford Nr. 511/3 a Taf. 62 »42-40 v. Chr.«).

70-50 v. Chr.

531

Bild 2,16 x 1,70, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 2,19 x 1,75 x 0,53.

Porträt des Pompeius Magnus im Profil. Über der Stirn sträubt sich eine aus zwei Strähnen bestehende Locke zur Anastole, das übrige Haar ist aus Sichellocken wechselnder Richtung gebildet; im Nacken drei parallele, nach vorn gerichtete Locken. Gefurchte Stirn, gerade Nase mit runder Spitze, muskulöse Mundpartie und fleischige, fein durchmodellierte Wangen kennzeichnen das Gesicht. Das Auge ist weit geöffnet, die Iris durch eine Bogenlinie abgeteilt. Der Halsabschluß zunächst dreieckig eingekerbt, dann in sanfter Wellenlinie bis zur Brustspitze verlaufend. Darunter ein Delphin. Der am Original vorhandene Dreizack vorn fehlt hier (vgl. Richter, a. O.).

Original: Aquamarin, Slg. Devonshire.

Publ: Winckelmann cl. 4,191 (Glaspaste Stosch). Lippert[1] II 2,236; [2] II 517. Cades IV C 191. Cades, Uomini illustri 3,181. Furtwängler, AG. Taf. 50,43. Lippold Taf. 71,4. F. Poulsen, RA. 7, 1936, 31 Abb. 15. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture 51 Abb. 29 c. D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius (1967) 60 f. Taf. 13,6. Richter, EG. II Nr. 457. Vollenweider, Porträtgemmen 116 Anm. 61.

Der Delphin unter dem Porträt des Pompeius kommt auf Denaren des Q. Nasidius vor, vgl. Vollenweider Taf. 73,7-14; in Stil und Porträttypus sehr ähnlich Taf. 73,13; die Prägung dort 38-36 v. Chr. datiert, dagegen Crawford Nr. 483/1.2 Taf. 57: 44-43 v. Chr.

44-43 v. Chr.

532

Dunkelblau, undurchsichtig. Bild 1,63 x 1,25, Positivabguß, Bildgrund flach. Rohling 2,67 x 1,88 x 0,48.

Porträt eines Mannes mit Stirnglatze im Profil. Wahrscheinlich Caesar. Das Haar besteht aus einander überlappenden Schichten sichelförmiger Locken, die jeweils durch eine Binnenlinie geteilt sind. Die hohe gefurchte Stirn springt nur wenig zur Nasenwurzel hin zurück, die Nase ist gleichmäßig gebogen. Ein flach geschwungener Brauenbogen verläuft etwa parallel zum Oberlid; die Pupille ist vertieft. Krähenfüße, magere Wangen, Falten um den Mund, an Kinn und Hals kennzeichnen einen älteren, mageren Mann. Ein symmetrisch um den Hals gelegtes Togastück schließt die knappe Büste ab. Hinter dem Kopf, von oben nach unten, mit Rundperlenden, AR: M. T. C.

Original: ? Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Cades IV C 196 (Karneol, Cicero, ohne Besitzerangabe). Cades, Uomini illustri 3,184 (ebenso). Mariette II 2,45 ? = Reinach Taf. 101 (1,6 x 1,3, Karneol, Cicero, mit einem Asteriskos, der Reinachs Zweifel am antiken Ursprung ausdrückt). Raspe-Tassie Nr. 10923 (s. v. ›Heads, said to be M. Tull. Cicero‹).

Wenn das Original der Paste mit dem Pariser Karneol identisch ist, scheinen mir Reinachs Zweifel, was das Bild angeht, unbegründet. Nachantik zugefügt ist die Inschrift, die das Porträt als das des M. Tullius Cicero bezeichnen soll; die Rundperlenden sprechen dafür, daß dies in der 1. Hälfte des 18. Jh. geschah, vgl. hier 861, 862. Die alte Benennung ›Cicero‹ ist nicht haltbar, da jegliche Ähnlichkeit mit dessen Porträt, hier Nr. 535, fehlt. Repliken beweisen, daß es sich um eine bekannte Persönlichkeit handelt, vgl. hier Nr. 533 und die Variante Nr. 534; Vollenweider, Porträtgemmen 127 Taf. 81,4.6.11 (Karneol, Slg. Blatter) = I. Jucker in: Gesichter Nr. 143, die als weitere Replik AGWien I Nr. 351 Taf. 60 erkennt. Vollenweider deutet den Karneol der Slg. Blatter als postumes Bildnis Caesars. I. Jucker stimmt der Benennung zu, erkennt das die Büste abschließende Gewandstück als Toga. Vollenweiders Stilvergleich mit Münzen des Jahres 42 v. Chr. trifft auch für das vorliegende Porträt zu, vgl. etwa Denar des L. Livineius Regulus, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 57,11 (Crawford Nr. 494/26 b). Die Sichellocken mit einfacher Binnengravur stehen Gemmen der Mitte des 1. Jh. v. Chr., wie a. O. Taf. 59; 65; 87 noch nahe. Die Identifizierung mit Caesar erscheint möglich, wenn man die große Variationsbreite der Münzprofile berücksichtigt (Crawford Nr. 480/2-20 Taf. 56 f.; 44 v. Chr.; Nr. 485/1 Taf. 58: 43 v. Chr. – dem Gemmenporträt ähnlich: Taf. 58,3; Nr. 494/16.24.39 a Taf. 59 f.: 42 v. Chr.; Vollenweider, Porträtgemmen passim besonders Taf. 75 ff.). Die Einsenkung der Schädeldecke findet sich auch bei dem rundplastischen Kopf im Kastell Agliè (Simon, Gymnasium 64, 1957, 295 ff. Taf. 10,3 u. 11,6). Für den Karneol der Slg. Blatter mag wegen des großen Auges eine postume Entstehung möglich sein. Beim vorliegenden Porträt und Nr. 533, 534 halte ich es für wahrscheinlich, daß sie noch zu Lebzeiten Caesars geschnitten sind.

50-40, wohl vor 44 v. Chr.

533

Bild 0,95 x 0,75. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,13 x 0,97 x 0,33.

Kleine Replik des Porträts Nr. 532. Wahrscheinlich Caesar. Wie dort hat die Schädeldecke eine leicht konkave Eintiefung. Die Haare sind wie dort sichelförmig, in Reihen geordnet, doch bei dem kleinen Format ohne Binnengravur.

Original: Sard (Karneol), einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[1] I 2,238; [2] III 2,205 (Cicero). Cades IV C 195 (›Cn. Cornelio Lentulo Marcellino, console‹). Cades, Uomini illustri 3,188 (›M. Tullius Cicero‹).

50-40 v. Chr., wohl vor 44 v. Chr.

534

Bild 1,50 x 1,15, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,70 x 1,43 x 0,40.

Porträt eines Mannes mit kahlen Schläfenecken im Profil. Wahrscheinlich Caesar. Das Haar besteht aus

kleinen Sichellocken mit einer Binnenlinie. Hohe, gefurchte Stirn, große, gleichmäßig gebogene Nase, leicht geöffnete Lippen, knappes Kinn kennzeichnen das Profil. Das mäßig große Auge blickt nach vorn, die Iris ist durch eine Bogenlinie bezeichnet. Krähenfüße im Augenwinkel. Schrägfalten durchziehen die Wange. Am mageren Hals tritt der Adamsapfel deutlich vor. Durch die leichte Anhebung des Kopfes bilden sich Nackenfalten. Die Büste ist konkav beschnitten, der Schulteransatz tritt hervor.

Original: Sard, London aus Slg. Blacas.

Publ: Lippert[1] III 2,211; [2] II 498 (L. Cornelius Sulla). Cades IV C 200 (»Cicero, Sardonica, nella collezione Piombino«). Cades, Uomini illustri 3,190 (»Cicero, Museo Blacas«). Bernoulli, Römische Ikonographie I 144. London Nr. 1964 (»Head of Cicero?«).

Offensichtlich derselbe Mann wie Nr. 533 u. 534 mit etwas mehr Haaren. Auch der Stil ist verwandt. Die Frisur ist vergleichbar dem Porträt auf Denaren des C. Numonius Vaala, Crawford Nr. 514/2 Taf. 62 (41 v. Chr.); Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 18,2.4.6.7; 83,10; das Profil ist jedoch nicht ähnlich: Bei dem Porträt auf jenen Denaren trennt eine tiefe Kerbe Stirn und Nase, die Mundpartie ist vorgeschoben.

50-40 v. Chr., wohl vor 44 v. Chr.

535

Türkisfarben, durchscheinend. Bild 1,53 x 1,30, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,65 x 1,40 x 0,50.

Porträtkopf des Cicero mit Stirnglatze und kahlem Oberkopf. Breitrechteckiger Gesamtumriß, hohe quergefurchte Stirn, Nase mit hohem Sattel, volle, von einer Furche durchzogene Wangenpartie, Augenfalte geben den Typus ohne die Übertreibungen späterer Kopien wieder (vgl. hier Nr. 859, 929).

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,234; [2] II 525 (C. Antius Restio).

Nächstverwandt dem Karneol in Boston, Vollenweider, Porträtgemmen 97f. Taf. 64,1-3, der dort aufgrund des Vergleichs mit Goldmünzen des Cn. Domitius Ahenobarbus (Taf. 107,2-4, vgl. Crawford Nr. 519/1 Taf. 62: 41 v. Chr.) in die zweite Hälfte der vierziger Jahre datiert wird. Ähnliche Haarstufen am Hinterkopf finden sich auf Münzen der gleichen Zeit, z. B. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 72,1 (Denar des Sextus Pompeius mit dem Kopf des Pompeius Magnus, vgl. Crawford Nr. 511/3a Taf. 62: 42-40 v. Chr.), Taf. 130,9-10 (Denare mit Kopf des M. Antonius, vgl. Crawford Nr. 517/2 u. 5a: 41 v. Chr.). Das zugrundeliegende Gemmenporträt dürfte kurz vor dem Tod des Cicero (106-43 v. Chr.) entstanden sein. Christ und Lippert erkannten nicht, daß das Porträt dem damals ›Maecenas‹ genannten Typus angehört, ihre Benennung aufgrund des Porträts Crawford Nr. 455/1a Taf. 54, ist abwegig. Zum Ciceroporträt: F. Johansen, Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptothek 29, 1972, 120ff. Zweifel an der Richtigkeit der Benennung »Cicero« äußert H. R. Goette [RM. 92, 1985, 291 ff.]. S. u. 311.

Ca. 45-40 v. Chr.

536

Bild 1,75 x 1,45, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,0 x 1,70 x 0,46.

Porträtbüste eines älteren Mannes mit kahlem Oberkopf, sichel- bis S-förmigen Einzellocken am Hinterkopf. Unter gefurchter Stirn ein von der vorn überhängenden Braue beschattetes Auge. Die große Hakennase hängt an der Spitze etwas über, auch die von Falten begleiteten Lippen sind schräggestellt. Ein kleines Kinn leitet über zum mageren, faltigen Hals, der dreifach konvex begrenzt ist. Vorn nur schwach sichtbare Zeichen, die bei der Politur der Paste fast verlorengingen, von unten nach oben, AR: V I I mit Rundperlpunkten an den Hastenenden.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 4,178 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9927); erwähnt zu cl. 8,89. Lippert[1] II 2,217; [2] II 494 (C. Marius). Raspe–Tassie Nr. 10715 (C. Marius). Cades IV C 169 (C. Marius).

Die Benennung C. Marius wird von Winckelmann mitgeteilt, der auf seiner Paste auf der einen Seite CO., auf der anderen VII las, was er als ›Septimum Consul‹ deutet. Auf dem Gipsabdruck in Bonn ist nur VII und C zu lesen. Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Inschrift in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts auf die Gemme gesetzt wurde, um den Kopf als Marius zu bezeichnen. Winckelmann vergleicht ein Gemmenporträt des Fulvius Ursinus (Gallaeus, Imagines, 1598 Taf. 89; Faber, Commentarius, 1606, 54f.), das er mit Gallaeus-Faber C. Marius C.f. benennt. Zwar ist die Benennung erfunden, weder das Profil noch der dort stärkere Haarwuchs vergleichbar, nur die faltige Hals- und Kinnpartie ähnlich, doch dürfte derjenige, der die Anbringung der Inschrift veranlaßte, denselben ›Vergleich‹ mit der bekannten Gemme des Ursinus angestellt haben.

Replik mit ebenfalls moderner Inschrift C. Mar.: Cades, Uomini illustri 3,163. Eine Kopie in Karneol von Carlo Costanzi ›le Bossu‹ (1703-1747 vgl. Dalton XLIX) befand sich in der Slg. Arundel (Winckel-

mann cl. 8,89 Glaspaste Stosch; nicht in Furtwänglers Index verzeichnet).

Vergleichbare gleichzeitige Porträts: Hier Nr. 532, 533; Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 24,6.8.10.11; 78,5-7.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

537

Bild 1,50 x 1,28, flach. Form 9, beide Kanten abgeschrägt. 1,61 x 1,44 x 0,37.

Porträtbüste des M. Iunius Brutus. Die Kontur der glatten Stirn verläuft in geringer Schräge; unterhalb des Brauenwulstes zurückgesetzt, springt die Nase mit ganz wenig gebogenem Rücken und verdickter Spitze kräftig vor. Die von einem Muskelwulst flankierten Lippen treten noch vor die Kontur des kräftigen Kinns vor. Das mäßig große Auge wird von schmalem Oberlid und breitem Unterlid gerahmt. Fältchen im Augenwinkel. Die Haarkalotte sitzt kappenartig auf, die Haare sind durch kurze gebogene, an der Schläfe S-förmige Schnitte, zuweilen mit einer Binnenlinie wiedergegeben. Die konkav-konvex-konvex beschnittene Büste umfaßt mit der konkaven Welle ein Schulterstück. Hinter dem Kopf ein Dolch, mit der Spitze nach unten.

Original: Schwarzer Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,249; [2] II 536.

Nächstverwandte Gemmenporträts: Furtwängler, AG. Taf. 47,28. Richter, EG. II Nr. 468, 469 (mit Dolch); Gesichter Nr. 142; Glaskameo, AGWien II Nr. 1031 Taf. 70; ähnlich: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 100,1.2.4 (Genf) und 3.5 (London). Durch den Dolch ergibt sich eine Datierung nach den Iden des März 44 v. Chr. Die Gemme dürfte in die Zeit der Münzen mit dem Porträt des Brutus gehören, vgl. Crawford Nr. 506/1R Taf. 61; Nr. 507/1 a.b. Taf. 61,507/1 b; Nr. 508/3 Taf. 61 (Rückseite mit Dolchen Freiheitskappe, EID.MAR) alle 43-42 v. Chr.; das Brutusporträt auf den Münzen hat meist einen unrasierten Stoppelbart, vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 93 ff. passim, doch scheinen auf EID.MAR-Denaren auch unbärtige Köpfe vorzukommen: a. O. Taf. 93,7.8. Zum Thema vgl. Cahn, L'aureus de Brutus avec EID MAR in: Congrès Int. de Numismatique, Paris 1953 II (1957) 215 ff.

Ca. 43-42 v. Chr.

538

Bild 1,47 x 1,12, ganz wenig konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,25 x 0,42.

Porträtkopf des M. Antonius im Profil. Das in raschen, sicheren Schnitten gleichsam hingeworfene Haar fällt in langgezogenen Sichellocken tief in die Stirn, lockt sich etwas im Nacken. Die nur wenig von der Stirn abgesetzte, schmale, in ihrer Mitte etwas gebogene Nase springt wenig vor. Oberlippe, Kinn und Wange sind unrasiert. Das große Auge ist weit geöffnet, die Pupille durch einen Punkt angegeben. Das Unterlid geht weich in die Wange über.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,185; [2] II 397 (Archimedes). Beckel – Froning – Simon, Werke der Antike Nr. 73,2.

Das Profil ist nächstverwandt dem auf Denaren des Jahres 44 v. Chr., die M. Antonius ebenfalls mit Trauerbart zeigen, auch die punktförmige Pupille findet sich dort (Crawford Nr. 480/22 Taf. 57. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 129,4.5), sowie des Jahres 42 v. Chr. (Crawford Nr. 494/32 Taf. 60). Wohl von gleicher Hand stammt ein Octavianporträt in Neapel, ebenfalls mit Trauerbart: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 158,5.6.

Zu M. Antonius-Porträts auf Gemmen: AGWien I Nr. 356, 357 Taf. 60 f. Stilistisch steht das meisterhafte Porträt in hellenistischer Tradition, wie die genannten gleichzeitigen Octavianporträts, ist charakteristisch für eine Gruppe von Arbeiten griechischer Meister in römischen Diensten vor Beginn des augusteischen Klassizismus.

Ca. 44-42 v. Chr.

539

Bild 1,40 x 1,14, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,50 x 1,23 x 0,51.

Porträtkopf des M. Antonius. Die auf Münzen oft bis zur Häßlichkeit gesteigerten Merkmale des Gesichtes sind hier veredelt. Unter leicht zusammengezogener, in flachem Bogen ansteigender Braue und schräg abfallenden Brauenbogen blickt das große Auge leicht nach oben (ein großer doppelt konturierter Irisbogen ist an das Oberlid angesetzt). Die schmale, leicht gebogene Nase springt nur wenig vor, die Lippen sind leicht geöffnet, das Kinn tritt kräftig hervor; die leichte Wölbung seiner Unterseite leitet über zur breiten Wangenfläche. Am muskulösen Hals tritt der schräge Halsmuskel deutlich hervor, endet in der vorderen konvexen Welle des konvex-konvex-konkav beschnittenen Halsabschnittes. Das Haar ist in Reihen von flachen, mit feinsten Zeigern geschnittenen Bögen vom nicht sichtbaren Wirbel aus nach den Seiten gestrichen, bauscht sich über der Stirn, biegt sich in S-förmigen Wellen in den Nacken. Am Wirbel, etwas darunter und am unteren Rand der Nackenhaare lösen sich feinste Spitzen aus der Kontur.

Original: Karneol, einst im Besitz von Graf von Bellegarde.

Publ: Lippert[1] II 2,318; [2] II 647 (junger Nero).

Zur Benennung vgl. Crawford Nr. 516/1 Taf. 62 (41 v. Chr.). Stilistisch läßt sich das Porträt anschließen an die Gruppe der Octavianporträts mit Trauerbart, hier Nr. 553 und das M. Antonius-Porträt hier Nr. 538. Zum Schnitt der Nackenhaare und den sich aus der Kontur lösenden Spitzen vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 157,2; 158,1 u. 3 (auch zur Augenform). Der Kopf steht hier freier im Gemmenoval, der umgebende Raum ist in die Gestaltung einbezogen, das entspricht der Stilstufe der Actiummünzen. Auch der S-förmige Schwung der Nackenhaare bestätigt eine Datierung in die Zeit nach dem Tod des M. Antonius, vgl. etwa Hirmer, RM. Taf. 37, 142 V, 143 V, 145 V (Denare nach 27, ca. 19/15, ca. 17/15 v. Chr.). Übergroßes Auge und idealisierte Züge kennzeichnen das postume Bildnis. Unter den M. Antonius-Gemmen steht es am nächsten dem von Gnaios signierten Amethyst der Slg. Ionides, für den ebenfalls postume Entstehung angenommen wurde (Boardman, Ionides Coll. 27 Abb. 18. Vollenweider, Porträtgemmen 188 f. Taf. 137,1.3). Der Karneol der Slg. Bellegarde ist von anderer, doch nicht geringerer Hand geschnitten.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr., wohl ca. 30-20 v. Chr.

540

Bild 1,49 x 1,07, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,54 x 1,30 x 0,38.

Porträt eines Mannes mit Stoppelbart. Das Haar ist vom Hinterkopf nach vorn gekämmt, bildet über der Stirn eine gleichmäßige Reihe einwärtsgebogener Locken. Unter der gefurchten Stirn springt die Konturlinie zum Ansatz der schmalen, fast geraden Nase zurück. Ein Schnurrbart hängt über den Mundwinkel herab. Das Kinn tritt unter dem den unteren Teil der Wange und die Kinnunterseite bedeckenden Stoppelbart kräftig hervor. Das große Auge blickt nach vorn (Irisbogen an das Oberlid angefügt). Hinter dem Kopf, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, mit Rundperlenden, AR: Q.VAR., die letzten drei Buchstaben in Ligatur, 4:1



Original: Karneol, Leningrad (Zugang im späten 18. Jh.).

Publ: Lippert[1] II 2,214; [2] II 552 (›Quintilius Varus‹). Raspe–Tassie Nr. 10837 (›Quintilius Varus‹). Cades IV C 162 (›Q. Varus, Konsul‹). Leningrad, Intaglios Nr. 97 (mit Hinweisen auf frühere russische Publikationen): ›M. Antonius‹. Erwähnt: AGWien I zu Nr. 356.

Der Stil steht dem des M. Antonius-Porträts Nr. 538 nahe. Das Profil ähnelt dem des M. Antonius. Die von Neverov vorgeschlagene Identifizierung mit diesem halte ich wegen der eigentümlichen, bei M. Antonius nicht belegbaren Frisur nicht für möglich. Ich habe vorgeschlagen, in dem Porträt das Bildnis des Mannes zu erkennen, dessen Besitzerinschrift die Gemme trägt: eines Q. Varus. Nach der Zeit der Gemme könnte es ein von Caesar, bell. civ. III 37,5 erwähnter magister equitum des Cn. Domitius Calvinus (48 v. Chr.) sein, vgl. RE. VIII A 1,426 (Gundel). Ein militärischer Rang würde den Bart als ›Militärbart‹ erklären. Die alte Benennung ›P. Quintilius Varus‹ kommt weder nach der Form der Namensabkürzung, noch vom Stil, noch vom Porträt her in Frage, das sich auf Münzen nachweisen läßt (P. Salzmann, mündlich).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

541

Bild 1,60 x 1,32, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,80 x 1,50 x 0,47.

Porträtbüste des gleichen Mannes wie Nr. 540. Die Qualität ist etwas geringer, die scheinbar abweichende Form der Nase technisch bedingt: der Gemmenschneider hat Nasenspitze und -flügel durch gesonderte Schnitte an den Nasenrücken angefügt. Die Büste ist konkav-konvex-konkav beschnitten, wobei das Mittelstück einen Schulteransatz umfaßt. Auf der zurückliegenden Schulter ein Mantelstück (durch Nachpolitur beschädigt). Unten, in dünnen Buchstaben AR: C A I.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 2,202.

Die dünn und unsicher geschriebene Inschrift ist nicht antik. Zum Büstenabschluß vgl. Nr. 548.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

542

Bild 1,15 x 0,92, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,25 x 1,02 x 0,49.

Porträtbüste eines bärtigen Mannes. Das dichte, aus kleinen Flocken mit Binnengravur bestehende Haar bildet einen Kontrast zu dem mageren Gesicht. Das Auge liegt tief zwischen Brauenbogen und Wangenknochen. Die Stirn springt schräg vor, die von der Braue abgesetzte, gebogene und spitze Nase steigert diese Schräge. Die Lippen wirken leicht vorgeschoben, zumal die Kehlung zwischen Unterlippe und Kinn stark ausgeprägt ist. Schnurrbart und kurzer Bart sind wie das Haupthaar gestaltet. Unterlippe

und vordere Kinnseite sind bartlos. Die große Büste umfaßt ein Schulterstück, das sich in ihrer Mitte befindet. Rechts, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, mit Rundperlkügelchen an den Hastenenden: ΓΝΑΙΟC

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,230 (›Cn. Domitius Ahenobarbus‹ offenbar aufgrund der Inschrift). Lippert[2] II 526 (als ›Lucius Vettius‹ bezeichnet, aufgrund einer ›Münze der Familie Vettia im Beger‹, vgl. L. Beger, Thesaurus Brandenburgicus II 592 oben. Die alte Deutung war irrig: Crawford Nr. 404/1 Taf. 50, Denar des T. Vettius Sabinus, 70 v. Chr., auf der Vorderseite Kopf des Königs Tatius). Raspe–Tassie Nr. 10649 (›M. Iunius Brutus‹). Brunn II 566 (ohne Kommentar erwähnt).

Das Porträt ist antik, der Haarstil vergleichbar mit Münzen des M. Antonius: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 143,1.3.7.10.11 (Aurei und Denare, 41 v. Chr.); Taf. 135,3.4 (Denare, 34 v. Chr.); Taf. 136,7 (Aureus, 41 v. Chr.), vgl. auch Ionides Nr. 18 (Haarstil und Büstenform). Die Benennungen von Lippert und Raspe entbehren der Grundlage. Vielleicht den gleichen Mann stellen ein Karneol in Neapel und ein verschollener, im Cades-Abdruck überlieferter Stein dar: Vollenweider, Porträtgemmen 162 Taf. 118,6; 175 Taf. 130,1 (m. E. nicht Gnaeus Pompeius bzw. M. Antonius).
Die Inschrift ist modern, wohl in der ersten Hälfte des 18. Jh. zugefügt. Von echten Signaturen des Gnaios, vgl. hier Nr. 148, 149 unterscheidet sie sich durch die Unsicherheit der Anordnung (die Buchstaben stehen nicht auf einer geraden Zeile) und darin, daß die Schräghasten des A sich nicht an der Spitze treffen.

3. Viertel des 1. Jh. v. Chr., wohl 40-30 v. Chr.

543
Hell türkisfarben, durchsichtig. Bild 1,17 x 1,05, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt.
1,35 x 1,25 x 0,46.

Porträtbüste eines älteren Mannes mit Stirnglatze, vorspringender gebogener Nase, Schnurrbart und kurzem Bart, leicht gewelltem Haupthaar. Ein Mantel- bzw. Togastück schließt die Büste ab.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,269.

Zum Haarstil vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 100,1.2.4 (Porträt des Brutus).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

544
Bild 1,35 x 1,10, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,68 x 1,47 x 0,35.

Porträtbüste eines Mannes mit scharfgeschnittener Braue, schmaler Nase mit einem leichten Knick gleich unterhalb der Nasenwurzel, Schnurrbart und kurzem Bart. Das Haupthaar ist auf kappenartiger Kalotte mit kurzen Strichlein eingetragen (zum Teil unscharf abgedrückt). Die schräg beschnittene Büste umfaßt ein Schulterstück.

Original: Karneol, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,201.

Zum Stil vgl. Crawford Nr. 492, 494 (43 u. 42 v. Chr.).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

545
Violett bis farblos, durchscheinend. Bild 1,10 x 0,96, leicht konvex. Form 5. 1,28 x 1,07 x 0,38.

Porträtkopf eines jungen Mannes. Leichte Aufwärtswendung des Kopfes und geöffnete Lippen bestimmen den pathetischen Ausdruck des Kopfes. Das Haar ist vom Wirbel aus in flockigen Lockenbüscheln nach Stirn und Nacken geführt, läuft im Nakken in S-förmige Einzellocken aus. Lange, gerade, von der Stirnkontur kaum abgesetzte Nase. Leichter Flaum auf der Wange.

Original: Karneol, einst (noch?) im Besitz des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,214.

Zur Stilisierung der Haare vgl. Vollenweider Taf. 127,9 (Denar des Q. Labienus, vgl. Crawford Nr. 524: 40 v. Chr.); 130,11 (Denar mit Kopf des M. Antonius, vgl. Crawford Nr. 517: 41 v. Chr.). Lipperts Benennung ›Postumius‹ (›Posthumus‹ verschrieben) Albinus Brutus‹ meint offenbar den Kopf Crawford Nr. 450/3 b Taf. 53 (48 v. Chr.), der zwar etwa zeitgleich, aber weder stilistisch noch physiognomisch ähnlich ist.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

546
Blaugrün, durchscheinend. Bild 1,43 x 1,15, flach. Form 8, Oberkante abgeschrägt. 1,56 x 1,23 x 0,37.

Porträtbüste eines jungen Mannes im Profil. Auf kräftigem Hals ist der Kopf leicht aufwärts gewandt. Das Gesicht mit dem großen, von feingezeichneten Lidern gerahmten Auge, der wenig von der Stirn abgesetzten, geraden Nase, den vollen Lippen, runden Kinn ist dem klassischen Schönheitsideal nahe.

Die Haare bestehen aus locker geschnittenen, einander zum Teil überlagernden Sichellocken, die in Reihen von wechselnder Richtung aufeinander folgen, ohne daß eine bestimmte Ordnung auf den ersten Blick auffällt. Die Nackenhaare biegen sich an den Spitzen leicht abwärts. Die Büste ist konkav-konvex-konkav begrenzt, wobei die mittlere plastisch hervorgehobene Welle den Halsmuskel abschließt. Auf dem Hals eine Vertiefung, wohl durch Verunreinigung der Matrize verursacht.

Original: Unbekannt.

Zum Stil der Haare und der Form der Nackenhaare vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 158,3 (Octavian, »30er Jahre v. Chr.«); Taf. 161,5 (Denar, 19-15 v. Chr.). Zum Büstenabschluß: Divus Augustus 25 Anm. 96.

30-10 v. Chr.

547

Bild 1,27 x 1,18, minimal konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,46 x 1,35 x 0,51.

Porträtbüste eines Mannes mit rundem Kopf und vollem, in lockeren Reihen von Sichellocken vom Scheitel herabfallendem Haar. Die hochgewölbte Braue, die gerade Nase mit der gerundeten, leicht überhängenden Spitze, volle, leicht geöffnete Lippen, ein kleines rundes Kinn, die große weiche Wange, ein Doppelkinnansatz verleihen dem Gesicht einen freundlichen Ausdruck. Konkav-gerader Büstenabschnitt mit Hervorhebung der Schulter.

Original: Granat (amethystähnlich), einst Slg. des Herzogs von Leeds.

Publ: Lippert[1] III 2,215; [2] II 520 (Pompeius).

Zum Stil vgl. hier 540; zum Büstenabschnitt die Agathangelosgemme, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 114. Eine physiognomische Verwandtschaft zum Pompeiusporträt, vgl. Nr. 530, ist vorhanden, die Frisur weicht ab.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

548

Bild 1,17 x 1,10, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,26 x 1,20 x 0,30.

Porträtbüste eines jungen Mannes mit Siegerbinde. Hauptmerkmale des Profils sind die ausgeprägte Hakennase mit hochsitzendem Knick, die fliehende Mund-Kinn-Kontur. Kleine, kurze Locken bilden das Haar. Die Binde verdeckt den Haaransatz über der Stirn, ist im Nacken gebunden, ein Ende fällt über den Schulteransatz der knappen Büste herab, das andere weht hinter dem Hals nach vorn. Konkav-konvex-konkaver Büstenabschnitt in flachen Wellen.

Original: Unbekannt.

Zu Länge und Form des Nackenhaares vgl. Denare des L. Livineius Regulus von 42 v. Chr. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 56,4.8-10; Taf. 57; zum Haarstil a. O. Taf. 54,1.2. Zum Büstenabschluß: Divus Augustus 25 Anm. 96; Nr. 541. Zum Überfall der Binde über den Büstenabschnitt: Richter, Portraits III Abb. 1880, 1896, 1939, 1944, 1945, 1947, 1948. Offenbar ein Sieger in einem griechischen Wettkampf. Der Stil entspricht dem römischer Gemmen guter Qualität, die in jener Zeit überwiegend von Griechen geschnitten wurden. Der Herstellungsort kann sehr wohl in Griechenland liegen.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

549

Bild 1,73 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,90 x 1,63 x 0,35.

Porträt eines Knaben als Mercur, mit Chlamys und Caduceus. Die schmale gebogene Nase weicht vom Idealtypus des Gottes ab und erweist das Bild als Porträt. Die Lippen sind leicht geöffnet. Dichtes, kurz gelocktes Haar bedeckt den Kopf.

Original: Achatonyx, Museum Cortona.

Publ: Museum Cortonense Taf. 76 (nach Lippert). Lippert[2] III 1,185 (Antonius).

Stilverwandte Porträts: AGWien I Nr. 353, 354 Taf. 60. Genf II Nr. 154 Taf. 53. Porträts als Mercur: a. O. Nr. 155 Taf. 53. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 90,4 und 53,1 (= Ionides Coll. Nr. 19: Augustus).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Frauen

550

Dunkelviolett, Amethyst nachahmend, durchscheinend. Bild 1,32 x 1,07, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 2,38 x 2,20 x 0,50.

Porträtbüste einer römischen Matrone mit über den Kopf gezogenem Mantel. Das mit feinem Schneidezeiger gravierte Haar ist über der Stirn zu einem breiten Nodus frisiert, ein hochsitzender Knoten zeichnet sich unter dem Mantel ab. Ein herbes Gesicht mit hoher Stirn, gerader Nase, schmalen, festgeschlossenen Lippen, einem festen Kinn. Das hochgezogene Unterlid verleiht dem Auge einen strengen Blick.

Original: Unbekannt.

Die sehr gut gearbeitete Gemme läßt sich in das 3. Viertel des 1. Jh. v. Chr. datieren, vgl. Aureus des C. Numonius Vaala, Crawford Nr. 514/1 Taf. 62 (41 v. Chr.); Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 164,1. Zum Bildnistypus vgl. das Matronenporträt der Slg. Ionides Nr. 17, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 162,1.2. Zur Nodusfrisur: Nr. 581-583. S. u. 311.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

551
Bild 1,09 x 0,85, minimal konvex. Form 18, die Kante beschliffen. 1,22 x 0,96 x 0,37.

Porträtkopf einer jungen Frau mit über den Hinterkopf gezogenem, über die Schulter zurückgeworfenem Mantel. Das Stirnhaar ist in einem breiten, flachen Nodus nach hinten geführt, der auf dem Scheitel liegende Zopf und der hochsitzende Knoten zeichnen sich unter dem Mantel ab. Ein zartes Gesicht mit kleiner gerader Nase, geöffneten Lippen, großem Auge.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,439.

Zur Frisur vgl. Nr. 550.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

552
Bild ca. 0,74 x 0,60, flach. Oberseite facettiert, Unterseite leicht konvex. 1,20 x 0,95 x 0,48.

Porträtkopf einer Römerin mit Haarolle über dem Ohr und Nackenknoten. Unscharf.

Original: Unbekannt.

Die Frisur dürfte in etwa Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 162,5 entsprechen.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

Kaiser und Familien

Octavianus/Augustus

553
Bild 1,34 x 1,15, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,53 x 1,35 x 0,46.

Porträt des Octavian mit Trauerbart im Profil. Das Bild ist flach eingeschnitten, so daß die nuancierte Modellierung ganz geringe reale Höhenunterschiede aufweist. Auf ganz knappem, vom Nackenhaar aus schräg beschnittenen Halsstück ist der Kopf leicht angehoben. Ein großes Auge, mit bogenförmiger Angabe der Iris unter sanft gewölbter Braue beherrscht das Gesicht. Die Nase ist schmal und gleichmäßig gebogen. Schmale Lippen, ein knappes vorspringendes Kinn vollenden das Profil. Bartflaum bedeckt die Oberlippe, untere Wangen- und Kinnpartie. Das Haar ist mit feinstem Schneidezeiger in Sichel- und S-Schwüngen vom Wirbel aus graviert. Zur Schläfe hin gebogene Fransen hängen in die Stirn, über dem Augenwinkel biegen sich drei Lokken in Gegenrichtung, ihnen folgt das in üblicher Weise zweistufige, erst ein- dann auswärts gebogene Schläfenhaar. Die Spitzen der aufwärts gebogenen Nackenhaare sind in Gegenrichtung abwärts gedreht.

Original: Karneol, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,207.

Die Benennung des Typus als Octavian durch M. L. Vollenweider, Porträtgemmen 218 f. ist überzeugend (vgl. Divus Augustus 27 Anm. 136).

Es gibt mehrere Repliken, die von gleich hoher Qualität und im Stil nächstverwandt sind, sie müssen von Gemmenschneidern geschaffen sein, die in der gleichen Werkstatt oder auf andere Weise eng miteinander verbunden waren. Nächstverwandt in der Aufwärtswendung des Kopfes und der Form des Halsabschnittes: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 157,3.4 (London Nr. 2049); Taf. 158.2.7 (Privatbesitz); Taf. 158,3.8 (London Nr. 2050).
Repliken mit nicht aufwärts gewandtem Kopf: a. O. Taf. 157,2.5 (Privatbesitz); Taf. 158,1.4 (Slg. Devonshire, nicht identisch mit der vorliegenden); Taf. 158,5.6 (Neapel).
Diese Gemmen sind in jene Zeit zu datieren, da Octavian auch auf Münzen mit dem Trauerbart erscheint, zwischen 43 v. Chr. (Crawford Nr. 490/1, 492/1, 493/1 a u. b Taf. 58) und 36 v. Chr. (Crawford Nr. 540/1 Taf. 64). Haarstil und großes Auge der Paste ähnlich: Hirmer, RM. Taf. 30,120 V (›ca. 36 v. Chr.‹ = Crawford Nr. 535/1 Taf. 63 ›?38 v. Chr.‹). Vollenweider verweist richtig auf die Stilverwandtschaft mit der Gemme des Agathangelos (Porträtgemmen Taf. 114; AGD. II Nr. 418 Taf. 74; vgl. auch AGWien I Nr. 355 Taf. 61). Sie vermutet, a. O. 219 Anm. 151, daß der Prototypus dieser Gemmen von einem kleinasiatischen, in späthellenistischer Formensprache geschulten Gemmenschneider geschaffen wurde.

Ca. 43-36 v. Chr.

554
Bild 1,20 x 1,05, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,33 x 1,15 x 0,32.

Porträt des Octavian mit Trauerbart im Profil, ähnlich Nr. 553 jedoch nicht aufwärts gewandt. Der

Kopf ist von hochrechteckigem Umriß. Der Blick des Auges ist etwas nach oben gerichtet (punktförmige Pupille). Die Nase hat einen deutlichen Sattel in der Mitte. Nur wenig Bartflaum bedeckt die Wange neben dem Ohr, die Kinnunterseite.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,252 (Tiberius).

Ähnlich: Sard, Lippert[1] I 2,248.

Ca. 43-36 v. Chr.

555

Bild 1,28 x 1,07, flacher Bildgrund. Positivabdruck. Rohling 1,92 x 1,76 x 0,43.

Kopf des Octavian vom gleichen Typus wie Nr. 553, jedoch ohne Bart.

Original: Unbekannt.

Der Wechsel von bärtigem und bartlosem Porträt kommt auch bei Münzen der gleichen Emissionen vor: Crawford 518/1 Taf. 62 (41 v. Chr.); Nr. 528/3 Taf. 63 (39 v. Chr.).

Ca. 43-36 v. Chr.

556

Bild 1,22 x 0,85, Positivabdruck.
Rohling 1,84 x 0,53 x 0,35.

Beim Abdruck wurde die weiche Glasmasse ein zweites Mal eingedrückt und dabei etwas verschoben, so daß die Konturen verdoppelt wurden, besonders deutlich bei Inschrift, Profil, Ohr, Füllhorn und Delphinen.
Kopf des Octavian im Profil über einem Kriegsschiff. Im Heck des Schiffes ein Füllhorn, unten zwei Delphine. Vorn, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen: A O Ɛ N.

Original: Verschollen.

Publ: Raspe–Tassie Nr. 11055 (ohne Angaben über Besitzer und Material, liest: AΘƐN).

Zum Kopf vgl. Aureus des M. Livineius Regulus, Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 140,4; Crawford Nr. 494/3 a Taf. 58 (42 v. Chr.).

Ähnliches Motiv: Vollenweider, Porträtgemmen 206 Taf. 151,9. Zum Thema: Salzmann, BJbb. 184, 1984, 158 ff.

Ca. 40-30 v. Chr.

557

Bild 1,03 x 0,77, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,18 x 0,96 x 0,32.

Kopf des Octavian/Augustus über einem Capricornus mit langem gewundenen Schwanz. Unten ein Delphin.

Original: Antike gelbe Paste, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,225.

Porträtzüge fehlen, die Benennung ergibt sich aus dem Motiv, vgl. Vollenweider, Porträtgemmen 207 Anm. 94; 213 Anm. 124 Taf. 151,11. Zum Capricornus: T. Hölscher, JbRGZM 12, 1965, 59 ff. Kraft, JbNum. 17, 1967, 17 ff.

Ca. 40-20 v. Chr.

558

Bild 1,70 x 1,39, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 2,02 x 1,70 x 0,58.

Porträtbüste des Octavian im Paludamentum. Das (am Original?) etwas beriebene Haar geht in bewegten, sichelförmigen Locken von dem auf der Konturlinie liegenden Scheitelpunkt aus. Über der Stirnmitte ist ein an den Spitzen S-förmig umbiegender Lockenbausch zur Schläfe hin gekämmt. Unter plastisch durchgebildetem Brauenwulst ist das Auge weit geöffnet. Eine kleine Fehlstelle an der Stirnkontur. Die schmale, leicht gebogene Nase, die etwas vorgeschobenen Lippen, das kleine, feste Kinn sind sorgfältig durchmodelliert. Unter der Haut der mageren Wange heben sich Jochbein und Mundmuskulatur ab. Am Hals ist der Adamsapfel zu sehen. Die Büste umfaßt ein Stück der Schulter, die runden Falten des Paludamentum geben den Wollcharakter des Mantels wieder.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 2,2 = Reinach Taf. 5 (Tiberius); die Feststellung der Identität verdanke ich M. Cygielman. Lippert[2] III 2,277 (irrtümlich als Gori I 1,2). Raspe – Tassie Nr. 11062. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1,157 (Tiberius).

Das Porträt entspricht dem Actiumtypus und zeigt wie die meisten Münzen der Actiumprägung das (AR) rechte Profil mit dem rechten Teil der großen Zange, vgl. P. Zanker, Der Actium-Typus 13 f., 33.
Der Stil entspricht jenen Köpfen der Actiumprägung mit schon ganz klassizistischem Kopftypus wie Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 155,9 (Denar, ca. 29 v. Chr.). Hirmer, RM. Taf. 31,121 V (Denar ca. 29/28 v. Chr.). Zum Wachsen klassizistischer Tendenzen innerhalb der Actiumserie: Zanker, a. O. 46.
Das Porträt kann nach Qualität und Typus eine Vorstellung davon geben, wie das von Dioskurides geschnittene Porträtsiegel des Augustus ausgesehen haben mag. Folgende Aussagen lassen sich über das Siegel machen: Es war sicher ein Intaglio: zeigte ein

relativ flach geschnittenes Profilbild, da Tiefschnitte sich nicht zum Siegeln eignen; es kann als Kaiserliches Siegel keinesfalls eine Künstlersignatur getragen haben; es wurde ab 27, spätestens 23 v. Chr. verwendet (vgl. die Hinweise Divus Augustus 32 Anm. 207) und muß folglich dem damals maßgeblichen Actiumtypus entsprochen haben; es ist wahrscheinlich, daß es den Kaiser mit dem militärischen Attribut des Paludamentum zeigte. Das vorliegende Porträt entspricht diesen Bedingungen. Stilistisch gehört es in den Kreis des Dioskurides, für eine Zuweisung an diesen Meister selbst ist die Basis zu schmal: die einzige flach geschnittene, signierte Gemme von seiner Hand ist der Diomedes (vgl. o. zu Nr. 145,4). Ein Vergleich erweist beide Gemmen als stilverwandt in Flachschnitt und Faltenstil. Das Haar ist hier ruhiger gestaltet; das könnte zwar bei gleicher Hand in dem Unterschied des Motivs und der Entstehungszeit begründet sein, verbietet aber eine Zuweisung aus methodischen Gründen. Stilverwandt ist das Prinzenporträt hier Nr. 574, für das sich eine Zuweisung an Dioskurides eher wahrscheinlich machen läßt.

Ca. 30-20 v. Chr.

559

Bild 2,30x1,75, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,40x1,88x0,45.

Halbfigur des Augustus mit Panzer, Feldherrnbinde und Paludamentum, unter den Panzerlaschen erscheint am Oberarm der Saum der Tunica. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz, dessen flatternde Schleifenenden nur mehr schwach erkennbar sind. Die Frisur entspricht wohl dem Prima-Porta-Typus mit Gabel über dem linken Augenwinkel – ohne die über die rechte Zangenhälfte »geworfene« zweite Lockenschicht des Actiumtypus (der Abdruck ist seitenrichtig. Die Divus Augustus a. O. gegebene Beschreibung ist in diesem Punkt zu korrigieren). Der Mantel liegt auf der Schulter auf, ist um das Handgelenk der rechten (AR: linken) angewinkelten Hand geschlungen. Die Finger dieser Hand sind beschädigt, ob sie am Original etwa auf dem Schwertknauf ruhten, ist nicht erkennbar. Die erhobene Rechte hält eine im Laufschritt schwebende sehr schlanke Victoria, die ein Tropaion schultert. Finger des Augustus, flatterndes Gewand und Flügelspitzen der Victoria sind nur schwach sichtbar; vermutlich wurden sie wie die Kranzschleifenenden, bei einer nachantiken Politur des Originales beschädigt. In der Mitte des Panzers ist in Relief ein Kinderköpfchen in Vorderansicht angebracht, das man sich wohl als Kameo vorzustellen hat.

Original: Türkisfarbene Glaspaste, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,292. Divus Augustus 31f. Taf. 9,50.

A. O. habe ich gezeigt, daß dieses Porträt aus Anlaß der Wiedergewinnung der Feldzeichen von den Parthern im Jahre 20 v. Chr. entstand, daß das Kinderköpfchen den in jenem Jahr geborenen C. Caesar darstellt. »Das (damals noch vor der Identifizierung mit der Glaspaste in Florenz) erschlossene Material des Originales zeigt, daß dieses Bild vervielfältigt wurde und so die Nachricht von dem militärischen Erfolg zugleich mit dem von der Geburt eines Nachfolgers verbreitete.«

Um 20 v. Chr.

560

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 2,35x1,72, konvex. Form 1, die Kante nach oben und unten abgeschrägt. 2,54x1,89x0,55.

Porträtbüste des Augustus mit Paludamentum, im Profil. Die Stirn springt ein wenig über die Nasenwurzel vor. Unter nur wenig geschwungener Braue, deren Behaarung durch feinste Strichlein gegeben ist, blickt ein großes, weit geöffnetes Auge (ohne Binnenzeichnung) nach vorn. Die große, schmale Nase ist leicht gebogen. Unter schmalen, etwas vorgeschobenen Lippen wölbt sich ein kleines festes Kinn. Mit der gleichen Meisterschaft wie das Gesicht sind die Haare behandelt. Ausgehend von dem auf der Konturlinie liegenden Wirbel, sind dieser Wirbelbewegung folgend regelmäßige Reihen von Sichellocken mit Binnenzeichnung mit feinstem Schneidezeiger graviert. Die Nackenhaare biegen sich nach innen. Das Stirnhaar besteht aus zwei Stufen von zur Schläfe hin gestrichenen Locken, denen sich über dem Augenwinkel eine Locke entgegenbiegt, dann folgt in leicht gedrehter S-Form das Schläfenhaar. Hinter dem Kopf von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen, AR: CAES vorn, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen AR: AVG. Der Stein wurde nachantik poliert. Der erste Teil der Inschrift, die linken Paludamentumfalten wurden dabei beschädigt, wahrscheinlich auch feinste Modellierung der Wangenpartie, die an der Nasenfalte und um den Mundwinkel noch erhalten ist. Die Inschrift ist mit einem Rundperlzeiger geschnitten und zeigt, wo sie unbeschädigt ist, Rundperlenden (an C, A, eckigem E, V und der aufwärts weisenden Haste des G).

Original: Karneol, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,228. Raspe–Tassie 11031.

Die regelmäßigen, der Bewegung des Wirbels folgenden Reihen von Sichellocken finden sich ähnlich an spanischen Münzen von 19-16 oder 15 v.Chr., vgl. BMCEmpire I 64f. Nr. 362-366 Taf. 7,14-18; 70f. Nr. 403-409 Taf. 9,4-8. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 161,3.5. Zur Form des Stirnhaares vgl. Hirmer, RM. Taf. 34,138 V (Aureus ca. 20/18 v.Chr.); sie ist ähnlich (AR) dem ›Nebentypus‹ der plastischen Porträts, vgl. Zanker in: Zanker-Vierneisel, Die Bildnisse des Augustus, Sonderausstellung München–Berlin 1979, 51 Abb. 5,3. Die Gestaltung des Haares ist stilistisch nächstverwandt dem von Epitynchanos signierten Kameo in London (hier Nr. 4). Daher möchte ich diesen Karneol dem Epitynchanos zuweisen. Daß das Auge des Kameoporträts fast in voller Vorderansicht gegeben ist, hängt mit der größeren realen Tiefe des Kameo zusammen, ist kein Argument gegen die Zuweisung. Wahrscheinlich stammt der Entwurf zu den erwähnten spanischen Münzen vom gleichen Künstler.

Eine gleichlautende Inschrift kommt auf der Florentiner Gemme mit C. und L. Caesar als principes iuventutis vor (hier Nr. 492). Dies und die Tatsache, daß die Inschrift in gleicher Weise wie das Bild durch die Politur angegriffen ist, spricht für ihren antiken Ursprung. Vollenweider deutet die genannte Florentiner Inschrift so, daß Caesar Augustus der Auftraggeber für ihre Herstellung war; darüber hinaus darf man wohl erschließen, daß er die Gemme verschenkte – in Weiterführung einer hellenistischen Tradition (vgl. Plutarch, Lucullus 3).

Ca. 19-15 v.Chr.

561

Bild 1,53 x 1,37, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,65 x 1,50 x 0,47.

Profilkopf des Augustus, von einem Lorbeerkranz umgeben.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,219. Vollenweider, Porträtgemmen 212 mit Anm. 123 Taf. 152,3.

Vollenweider, a. O. Taf. 152,1.2.8 stellt weitere Gemmen zusammen, die den Kopf des Augustus von einem Kranz umgeben zeigen; bei Taf. 152,1 sei vielleicht der goldene Kranz Caesars gemeint, auf den übrigen Stücken der Siegeslorbeer Octavians. Den Karneol in Florenz verbindet sie mit Denaren der Actiumserie, a. O. Taf. 155,10-11. M. E. läßt sich der Porträtkopf nicht so genau datieren, man könnte auch spätere Münzen wie Hirmer, RM. Taf. 32,125 V (Denar, ca. 18 v. Chr.) zum Vergleich heranziehen und fragen, ob die beiden Zweige des Kranzes sich nicht auch auf die Ehrung von 27 v. Chr. beziehen können (vgl. z. B. Hirmer, RM. Taf. 34, 130 V. 135 R). Auf einigen Dupondien mit AVGVSTVS TRIBVNIC POTEST scheint nicht der übliche Eichenkranz, sondern ein dem vorliegenden ähnlicher Lorbeerkranz dargestellt zu sein: BMCEmpire I 32 Nr. 159 Taf. 19,5 (22 v. Chr., dort als Eichenkranz bezeichnet). Hirmer, RM. Taf. 34, 129 V (ca. 16/15 v. Chr., als Eichenkranz bezeichnet).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

562

Bild 1,77 x 1,44, minimal konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,85 x 1,60 x 0,62.

Porträtbüste des Augustus mit dreifach konvex begrenzter knapper Büste mit etwas herabgezogenem Büstenstück. Im Haar ein Lorbeerkranz. Eine Falte auf der Stirn, zwei vom Nasenflügel und Mundwinkel schräg abwärts ziehende Falten bezeichnen das Altersbildnis.

Original: Chalcedon, Florenz Nr. 2043 (Migliarini), Inv. gen. 14910.

Publ: Gori I Taf. 2,1 = Reinach Taf. 5. Winckelmann cl. 4,197 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9933 a). Lippert[1] II 2,276; [2] II 584. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,47.

Sehr ähnlich: AGD. II Nr. 490 Taf. 86.

Ca. 10-14 n. Chr.

563

Bild 1,68 x 1,25, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,86 x 1,56 x 0,44.

Kopf des Divus Augustus mit breitem fünfstrahligen Strahlendiadem. Die knappe Büste ist in ganz sanften Wellen dreifach konvex beschnitten.

Original: Aquamarin, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,231. De Murr Nr. 768.

Vgl. die unter Tiberius geprägten Divus-Augustus-Pater-Münzen, Divus Augustus 20f. Die Form des Büstenabschnittes ist frühtiberisch, s. a. O. 25.

Bald nach 14 n. Chr.

564

Bild 2,06 x 1,55, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,20 x 1,70 x 0,45.

Büste des Divus Augustus mit Strahlendiadem. Vorn ein Adler auf Globus.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,294. Divus Augustus 14 u. 42 Taf. 5,11.

Wohl gleichzeitig den spättiberischen Assen, auf deren Rückseite der Adler auf dem Globus erscheint, vgl. Divus Augustus, a. O. 21; BMCEmpire I 142 Nr. 155, Taf. 26,5.

Ca. 34-37 n. Chr.

Tiberius

565

Bild 2,25 x 1,63, stark konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,32 x 1,70 x 0,54.

Porträtbüste des Tiberius in Panzer und Paludamentum. Das Haar ist vom Wirbel aus in kurzen Sichellocken mit feiner Binnengravur nach den Seiten gekämmt. Über der Stirn biegen sich gleichmäßig gereihte Sichellocken nach der Schläfe hin, über dem Augenwinkel biegen sich ihnen zwei Locken entgegen; das wieder in Gegenrichtung, S-förmig geschwungene Schläfenhaar schließt sich an. Die wenig gewölbte Stirn springt zur Nasenwurzel hin zurück. Die Nase ist stark gebogen. Unter der etwas eingezogenen Mundpartie mit schmalen Lippen, deren untere etwas zurücksteht, springt das Kinn wieder kräftig vor. Sanft gebogene Braue, schmales Oberlid, in die Wange übergehendes Unterlid sind fein gezeichnet. Kleine Gußfehler erlauben keine Aussage über eine etwaige Binnenzeichnung des Auges. Sehr gute Qualität.

Original: Chalcedon, London, Brit. Mus., aus Slg. Carlisle 1890. Zuvor (nach Lippert) Slg. Lord Walpole.

Publ: Winckelmann cl. 4,224 (Glaspaste Stosch, später in Berlin, doch nicht in Furtwänglers Konkordanz). Lippert[1] II 2,296, [2]II 687. Furtwängler, AG. Taf. 47,62 (nach einem Abdruck der Glaspaste Stosch). Dalton Nr. 1047 Taf. 34 (16. Jh.).

Der Stil widerspricht entschieden Daltons Datierung. Die Frisur ist die des Adoptionstypus (AR). Die Gemme stellt wie ein Phaleratypus mit en-face-Porträt, der die gleiche Frisur zeigt und auch im Haarstil vergleichbar ist (H. Jucker, SchwMbll. 25, 1975, 55 ff.), Tiberius als Feldherrn des Augustus dar.

Replik: AGD. II Nr. 492 Taf. 86. Kopie von Natter: E. Nau, Lorenz Natter 87f. Nr. 57 Abb. 74.

4-14 n. Chr.

566

Bild 2,05 x 1,58, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,27 x 1,86 x 0,45.

Porträtbüste des Tiberius vom gleichen Typus wie Nr. 565, im (AR: rechten) Profil. Die stumpfwinkelig beschnittene Büste umfaßt den Schulteransatz.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,301.

Die Anordnung des Stirnhaares entspricht getreu dem plastischen Typus, vgl. Jucker, a. O. (zu Nr. 565) 57 Abb. 7; V. Poulsen, Les Portraits Romains Nr. 45 Taf. 76f.: Auf eine von der Stirnmitte aus zur Schläfe hin gebogenen Lockenreihe folgen über dem Auge drei in Gegenrichtung gewandte Locken; zwei Locken an der Schläfenecke ändern wieder die Richtung, leiten über zum Schläfenhaar.

4-14 n. Chr.

Caligula

567

Bild 1,40 x 1,13, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,61 x 1,32 x 0,43.

Porträtkopf des Caligula mit Lorbeerkranz. Hohe Stirn und freie Schläfenecke, leicht gebogene Nase, zurückgesetzte Unterlippe und kleines Kinn charakterisieren das Porträt. Das Auge ist sehr groß, die Iris oval eingezeichnet, ihre Mitte im Abdruck vertieft.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,290; [2]II 603 (Tiberius).

Zum Caligulaporträt vgl. hier Nr. 5. Ähnlich: Hirmer, RM. Taf. 46,172 V (Sesterz 40/41 n. Chr.).

37–41 n. Chr.

Claudius

568

Hellgelblich, durchsichtig. Bild 2,05 x 1,58, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,25 x 1,81 x 0,47.

Porträtbüste des Claudius mit Lorbeerkranz. Eine Furche durchzieht die Stirn. Der Nasenrücken ist leicht gebogen (infolge des sehr flachen Schnittes in der Abbildung schwer erkennbar), oberhalb der charakteristischen runden Nasenspitze etwas eingesenkt. Die Unterlippe springt zurück. Das kleine Bruststück der Büste ist etwas nach unten gezogen.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,265.

Vgl. zu Profil und Büstenform: Hirmer, RM. Taf. 49,187 V (Cistophor, 41/42 n. Chr.), zu den zur Stirnmitte hin gewandten Locken über der Stirn: a. O. Taf. 47,180 V (Aureus 51/54 n. Chr.)

41-54 n. Chr.

Nero

569

Bild 1,50x1,20, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,55x1,32x0,45.

Porträtbüste des Nero in Panzer und Paludamentum. Vom Panzer ist nur das glatte Schulterstück, nicht mehr die Laschen gegeben. Das in vier Lockenstufen von wechselnder Richtung vom Scheitel zur Stirn gekämmte Haar läßt nur ein kleines Stück der Stirn frei. Die von der Braue abgesetzte Nase springt mäßig vor, ist leicht gebogen, ihre Spitze gerundet, volle, leicht geöffnete Lippen, ein rundes zur vollen Wange überleitendes Kinn, ein mäßig großes Auge bilden ein hübsches, aber durch das schwere Untergesicht vom Ideal abweichendes Gesicht, das an Suetons Charakterisierung ›vultu pulchro magis quam venusto‹ (Nero 51) erinnert. Bartflaum bedeckt Oberlippe und Wange, läßt das Kinn noch frei. Das Hinterhaupthaar reicht tief in den breiten Nacken, ist in bewegten Wellen nach vorn gestrichen.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,431; [2]II 817 (Caracalla).

Die Gesichtszüge sind entschieden jünger als die der frühesten römischen Münzen, die Nero mit Bart zeigen, wie BMCEmpire I 208 Nr. 52 Taf. 39,11 (Aureus, undatiert, 64-68 n.Chr.) = Hirmer, RM. Taf. 50, 192 V (»63/68 n.Chr.«). Die Stirnhaare sind nicht zu Lockenbögen gelegt, wie es auf Münzen zuerst 59 n.Chr. vorkommt (so: Jucker, JdI. 96, 1981, 288; ders. BABesch. 57, 1982, 109). Die Gemme dürfte in die Zeit von Münzen aus den Jahren von 54 bis spätestens 61/62 n.Chr. gehören, vgl. BMCEmpire I 200ff. Taf. 38; 39,1.2. Stilistisch steht die meisterhaft geschnittene Gemme ganz in der Tradition der augusteischen und tiberischen Meister wie die auf 48/49 n.Chr. datierte Gemma Claudia in Wien (S. Fuchs, RM. 51, 1936, 212ff., vgl. Divus Augustus 36 Anm. 234). Zur Darstellung des Panzers vgl. z.B. Hirmer, RM. Taf. 64, 252 V; 74, 289 V; 75, 300 V; 80, 317 V.

Ca. 54-61/62 n.Chr.

570

Ultramarinblau, kaum durchscheinend. Bild 2,0x1,33, Positivabdruck, Bildgrund leicht konkav. Rohling, Rand abgekniffen. 2,15x1,60x0,72.

Porträtbüste des Nero in Panzer und Paludamentum. Die vier nach vorn gekämmten Haarstufen sind stark gebauscht, das gelockte Nackenhaar reicht weit herab, Bartflaum bedeckt die Wange. Der Blick des Auges ist durch eine etwas schräg gestelle Iris leicht nach oben gerichtet. Die gerade Nase hängt an der Spitze etwas über.

Original: Unbekannt.

Etwa gleichzeitig Nr. 569, geringer in der Qualität. Die hängende Nasenspitze findet sich auf Münzen, z.B. Hirmer Taf. 50, 193 V (Sesterz 64/68 n.Chr.).

Ca. 54-61/62 n.Chr.

571

Bild 1,58x1,15, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,66x1,30x0,37.

Kopf des Nero mit Lorbeerkranz im Profil.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,327; [2]II 648.

Etwa gleichzeitig: Dupondius Hirmer, RM. Taf. 51,197 V (64/68 n.Chr.).

64-68 n.Chr.

572

Bild 1,52x1,22, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,64x1,38x0,32.

Kopf des Nero, barhäuptig. Die Stirnhaarwelle ist etwas angeschoben, das in S-Wellen schräg nach oben geschwungene Nackenhaar reicht tief herab. Stark vorgeschobenes, an der Unterseite behaartes Kinn, massiger, in vierfach konvexer Welle beschnittener Hals. Ovale, im Abdruck vertiefte Iris. Gute Qualität.

Original: Beryll, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,275.

Vgl. Hirmer, RM. Taf. 50,192 V (Aureus, 63/68 n.Chr.) = BMCEmpire I 208 Nr. 52 Taf. 39,11 (undatiert 64-68 n.Chr.), vgl. Taf. 39, 12-25.

Ca. 63-68 n.Chr.

573

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,29x1,18, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,45x1,30x0,46.

Kopf des Nero mit Strahlendiadem. Die Lockenreihe über der Stirn ist diademartig hochgeschoben, das Nackenhaar reicht tief herab. Flaches Profil mit hängender Nasenspitze, vorspringendem Kinn. Das Auge sitzt tief zwischen Braue und verfetteter Wange.

Original: Saphir, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,319; [2]II 651.

Vgl. BMCEmpire I 239 Nr. 203 Taf. 43,9; 240 Nr. 206 Taf. 43,10; 241 f. Nr. 212ff. Taf. 44,1-4 (undatiert 64-

66 n. Chr.). Nero erscheint als erster Kaiser schon zu Lebzeiten auf stadtrömischen Münzen mit dem Strahlendiadem (auf kleinasiatischen Münzen ging ihm Caligula hierin voraus, wie H. Jucker, BABesch, 57, 1982, 102 f., gezeigt hat).

Ca. 64-68 n. Chr.

Iulisch-claudische Prinzen

574

Bild 2,82 x 1,95, minimal konvex. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 3,04 x 2,20 x 0,38.

Rückenporträt eines iulisch-claudischen Prinzen, wahrscheinlich des Marcellus. Der schmale, ins Profil gewendete Kopf ist leicht geneigt. Unter gerader Stirn springt die ganz leicht gebogene Nase nur wenig vor, ihr kleiner Flügel wölbt sich ein wenig empor. Die Lippen sind locker geschlossen, das runde Kinn springt mäßig vor. Eine von der Nasenwurzel aus schräg ansteigende, dann sanft abfallende Braue überwölbt das tiefliegende (hier nicht vollkommen abgedrückte) Auge. Das Haar breitet sich in bewegten Flocken von einem knapp vor der Kopfkontur liegenden Haarstern her aus. Eine Reihe sichelförmig zum Ohr hin geschwungener Locken rahmt Stirn und Schläfe, wobei nur eine Lockenspitze vor der Schläfenecke über die Grenze der übrigen Locken herausragt. Die Haare vor dem Ohr biegen sich in Gegenrichtung nach vorn. Die große dreiviertel vom Rücken gesehene Büste ist nackt bis auf das querlaufende Schwertband und den die Büste abschließenden Mantelsaum. Den rechten Abschluß bildet der Rand eines vom (AR: linken) Arm gehaltenen Schildes; über der Schulter erscheint die Spitze einer Lanze.

Original: Plasma, einst Slg. Borioni.

Publ: A. Borioni – R. Venuti, Collectanea antiquitatum Romanarum (1736) Taf. 54. Hier Abb. 66. Lippert[1] I 2,56; [2]II 62 (Meleager). Cades I K 88 (s. v. Adonis, Karneol). Gerhard XVIII 1300. H. Gebhardt, Gemmen und Kameen Abb. 111. Vollenweider, Steinschneidekunst 67 f. Taf. 72,4.5 (Zuweisung an Eutyches. Agrippa Postumus?). Balty, BMusArt 1966/67, 42 Abb. 20 (Drusus I). Zsolt Kiss, L'Iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère 25 Abb. 4 (Marcellus).

Der Stil der Gemme läßt sich in das letzte Drittel des 1. Jh. v. Chr., wahrscheinlich in die Zeit von ca. 30-15 v. Chr. datieren: Der ganz wenig über die Kopfkontur nach vorn gezogene Haarstern in Verbindung mit ähnlich bewegtem, mit den Spitzen gelegentlich überragendem Haar und ähnlich geschwungenem Nackenhaar dieser Länge hat Parallelen auf Münzen, die von der Actiumserie (vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 155,9-11; Hirmer, RM. Taf. 31,121 V) bis in die Zeit von ca. 19/15 v. Chr. reichen (vgl. Hirmer Taf. 36, 140 V). Die nuancierte Modellierung der Oberfläche bei ganz geringer realer Tiefe findet sich bei Werken des Solon (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 51,2) und des Dioskurides (vgl. den Diomedes, a. O. Taf. 62; ferner den ihm zugewiesenen Bacchus AGD. II Nr. 445 Taf. 78). Der Vergleich mit dem Diomedes legt m. E. eine Zuweisung des verschollenen Plasmas an Dioskurides nahe: Nächstverwandt ist die großflächige Wiedergabe der Muskulatur mit zartesten Übergängen zwischen den einzelnen Partien, die Bewegung der Haare, die nach vorn geschwungene Locke vor dem Ohr, wobei das viel kleinere Format des Diomedeskopfes zu berücksichtigen ist (Gesamthöhe der Gemme: 1,75). Vergleichbar sind auch die etwas flach gedrückten Falten. Vollenweiders Zuweisung an Eutyches ist m. E. aufgrund des einzigen signierten Werkes, AGD. II Nr. 456 Taf. 80 f., das den Dioskuridessohn als Meister des Tiefschnitts zeigt, nicht möglich, der Faltenstil ist nicht ähnlich. (Natürlich ist denkbar, daß Eutyches ebenso wie sein Vater sehr tiefe und bewußt flache Gemmenschnitte machte, doch gibt uns keine Signatur hiervon Nachricht).

Von den vorgeschlagenen Benennungen läßt sich die als Drusus I ausschließen, wenn Nr. 575 richtig benannt ist.

Als Bildnis des Agrippa Postumus (12 v. bis 14 n. Chr.) müßte die Gemme in die Zeit zwischen 4 und 7 n. Chr. datiert werden, vgl. Kiss, a. O. 65; Jucker, JdI. 92, 1977, 220. Ein derartiges Retardieren des Stils kann bei einem Werk dieser Qualität kaum angenommen werden. Das Profil hat keine Ähnlichkeit mit der Münze von Korinth, Kiss, a. O. Abb. 158; die Hervorhebung militärischer Attribute paßt nicht zu diesem Prinzen (vgl. hier Nr. 578).

Die Benennung als Gaius oder Lucius Caesar hat Vollenweider erwogen und aufgrund ihrer bekannten Porträts zu Recht verworfen. Unabhängig davon, ob der Typus Korinth 136 mit der Lockengabel über dem rechten inneren Augenwinkel Gaius ist (Chamoux, BCH. 74, 1950, 262 ff. Gross, AA. 1971, 562 ff. Simon, Mainzer Zeitschrift 71/72, 1976/77, 101 ff. H. G. Frenz, Archäologisches Korrespondenzblatt 12, 1982, 373 ff.) oder Lucius (H. Jucker, JdI. 96, 1981, 293. A.-K. Massner, Bildnisangleichung, 1982, 53 ff.): Beide Köpfe sind breiter im Umriß und im rechten Profil – d. h. im Abdruck der Gemme – müßte eine Zange oder mindestens eine zur Stirnmitte hin gewandte Lockengruppe sichtbar sein.

Daher bleibt in der fraglichen Zeit keine andere Be-

nennung des Prinzen übrig als die von Kiss auf anderem Wege vorgeschlagene: ›Marcellus‹. Die militärischen Attribute kommen ihm zu, da er Augustus auf dem Spanienfeldzug begleitete. Er ist jedoch nicht als Offizier im Dienst mit Panzer und Paludamentum dargestellt wie Drusus I Nr. 575 oder Germanicus Nr. 576, 577, vielmehr in einem Porträttypus, den H. Möbius aus dem hellenistischen Alexandria herleitete (Alexandria und Rom 19ff.), mit nacktem Rücken wie ein Heros oder Gott. Die Rückenansicht mit dem Schwertband erinnert unmittelbar an die ebenfalls verschollene, etwa gleichzeitige Gemme mit der Büste des Mars (Möbius, a.O. Taf. III 4; Lippold Taf. 7,10; Furtwängler, AG. Taf. 40,39 mit Hinweis auf eine nur ungenügend publizierte Replik mit Schild und Lanze). Zwei bedeutende Bildnisse des Divus Augustus, die Kameen Strozzi-Blacas und Arundel-Marlborough-Evans, zeigen den gleichen Typus (wobei statt des Schildes die Ägis erscheint), Möbius, a.O. Taf. IV 6 u. 8; vgl. Divus Augustus 30.32 Taf. 9,52.53. Das Bildnis stellt den verstorbenen, heroisierten Marcellus dar, setzt ihm ein glyptisches Denkmal vergleichbar den berühmten Versen Vergils, Aeneis VI 860ff., deren Anfang hier ins Bild umgesetzt scheint:
atque hic Aeneas – una namque ire videbat
egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
sed frons laeta parum et deiecto lumina voltu –.
Die mutmaßlichen plastischen Bildnisse des Marcellus, vgl. Massner, a.O. 43 ff. widersprechen der vorgeschlagenen Benennung nicht.

Ca. 30-15, wohl 23 v.Chr. oder bald darauf.

575

Bild 1,85 x 1,40, flach, Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die untere stark. 1,97 x 1,55 x 0,48.

Porträtbüste des Drusus I in Panzer und Paludamentum. Das Haar besteht aus Reihen sichelförmiger Locken. Von der Stirnkontur aus sind sie zunächst gleichmäßig zur Schläfe hin gebogen, über dem Auge ändert sich die Richtung. Die leicht gebogene Nase, die zurückspringende Unterlippe kennzeichnen das Profil. Ein stoppeliger Militärbart bedeckt die Wange.

Original: Karneol, Neapel? Einst Slg. des Königs von Sizilien.

Publ: Lippert[1] II 2,425; [2]II 821 (Geta). Cades IV C 570 (›Geta‹). Cades, Uomini illustri 8,394 (ebenso).

Eine etwas kleinere Replik in Hyazinth, Leningrad, Intaglios Nr. 120 (1,5 x 1,1 ›Germanicus‹); Vollenweider, Porträtgemmen 218 Taf. 156,4.7 (›Octavian, um 40 v.Chr.‹); Zsolt Kiss 167 Abb. 585 (Octavian).

Von Profil und Barttracht her kommen Dusus I und Germanicus in Frage. Der Stil der Gemme ist jedoch eindeutig frühaugusteisch. Vollenweider datiert die Replik in Leningrad wohl etwas zu früh, vgl. Hirmer, RM. Taf. 32,125 V (Denar, ca. 18 v.Chr.). Daher kann es nur Drusus I sein. Die Richtungsänderung der Locken über dem (AR: rechten) Auge findet sich sowohl an dem nach H. Jucker frühesten Porträttypus des Drusus I (München, H. Jucker, Mél. Collart 262 Anm. 140 Typ I A ›Frühaugusteisch, Hochzeitsbildnis?‹ Abbildungen: Curtius, RM. 50, 1935, 305 Abb. 24-25. V. Poulsen, MüJb. 19, 1968, 22ff. Abb. 14-16) wie am späteren Porträttypus II (Jucker, a.O. u. Abb. 23-28).

Die Gemme dürfte um 15 v.Chr. geschaffen sein, als Drusus (38-9 v.Chr) seinen ersten militärischen Auftrag mit dem Sieg über die Raeter beendete und dafür mit den ornamenta triumphalia geehrt wurde (Stein in: RE III 2706 s.v. Claudius Nr. 139). Sie gehört also etwa in die gleiche Zeit, in die H. Jucker das Münchner Porträt datiert (Hochzeit mit Antonia minor um 16 v.Chr., vgl. Groebe in RE I 2,2640 s.v. Antonius Nr. 114). Der Militärbart kommt an mehreren Porträts des Drusus I vor, vgl. Jucker, a.O. 262f.; ders., JdI. 91, 1976, 228; AGWien zu Nr. 1034; Phalerae mit dem Porträt des Drusus I dort Nr. 1036-1038.

Ca. 15 v.Chr.

576

Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,02 x 1,30, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.
2,07 x 1,40 x 0,45.

Porträtbüste des Germanicus in Panzer und Paludamentum. Das Haar ist in sichelförmigen Lockenschichten mit feinster Binnengravur vom Scheitel nach den Seiten gekämmt. Die in gleichmäßiger Reihe zur Schläfe hin gerichteten Stirnlocken sind gerade begrenzt. Erst bei dem in zwei Stufen nach vorn gewandten Schläfenhaar ändert sich die Richtung. Leichter Flaum bedeckt die Wange. Gerade Stirn, große, in der Mitte gebogene Nase, etwas zurücktretende Unterlippe und festes, vorspringendes Kinn kennzeichnen das Profil. Die Braue biegt sich über der Nasenwurzel nach oben, verläuft dann fast gerade. Das weit geöffnete Auge mit schmalem Oberlid, breiterem Unterlid, ohne Binnenzeichnung blickt ruhig nach vorn.

Original: Antike Paste, verschollen, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] I 2,270 (sog. Sextus Pompeius); [2]II 688 (Domitian). Raspe–Tassie 11287 (Caligula).

Das von Meisterhand gearbeitete Porträt gehört in die gleiche Zeit wie der Kameo Wallmoden (Nr. 3). Replik, Baltimore ›carved in amethyst-colored glass‹ (H: 2,25), D. Kent Hill, Archaeology 15, 1962, 124 Abb. 8.

4 n. Chr. oder bald darauf.

577

Bild 1,78 x 1,37, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,83 x 1,50 x 0,46.

Porträtbüste des Germanicus in Panzer und Paludamentum. Ähnlich Nr. 576, doch ist das Auge größer, die Biegung der Nase stärker betont. Germanicus trägt keinen Bart. Die übereinandergeschichteten Sichellocken bilden wie dort eine gerade Haargrenze über der Stirn. Das Nackenhaar ist stärker bewegt: Zwei der nach vorn gestrichenen Locken biegen sich S-förmig nach unten, zwei Sichellocken der Oberschicht sind nach außen gedreht.

Original: Karneol, Florenz?

Publ: Lippert[2] III 2,229 (sein Publikationshinweis ›Gori I 2,2‹ beruht auf Verwechslung mit Nr. 558).

Die Bildung der Nackenhaare datiert die Gemme in tiberische Zeit, vgl. Hirmer, RM. Taf. 39,154 V (As, 22/23 n. Chr.). Das große Auge könnte dafür sprechen, daß sie nach dem Tod des Germanicus entstand.

Wohl 19 n. Chr. oder bald darauf.

578

Bild 1,06 x 0,73, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,27 x 1,0 x 0,45. Nachantik (am Original oder erst an der Paste?) zu einem unregelmäßigen Sechseck zugeschliffen.

Porträtbüste eines iulisch-claudischen Prinzen in Panzer und Paludamentum. Agrippa Postumus (12 v. bis 14 n. Chr.)? Auffallendstes Merkmal des schmalen Kopfes ist die vorspringende gebogene Nase. Die Iris ist bogenförmig an das Oberlid angesetzt. Flockige, sichelförmige Locken bilden das Haar, sind im Nakken in zwei gestaffelten Schichten aufwärts gebogen.

Original: Hyazinth, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[2] III 2,245.

Die Form des Nackenhaares kann spätestens tiberisch sein, vgl. z. B. Hirmer, RM. Taf. 40,151 V (14/17 n. Chr.). Gebogene Nase und schmale Kopfform könnten für eine Identifizierung mit Agrippa Postumus sprechen, vgl. Pietrangeli in: EAA I (1958) 159 Abb. 228 s. v. Agrippa Postumo; Kiss Abb. 158; Jukker, JdI. 92, 1977, 220. Die Gemme wäre dann in die Jahre 4-7 n. Chr. zu datieren, d. h. in die Zeit zwischen Adoption durch Augustus und Verbannung (vgl. Kiss 65; Jucker, a. O.).

Frühes 1. Jh. n. Chr.

579

Bild 1,25 x 0,97, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,21 x 0,40.

Porträtbüste eines iulisch-claudischen Prinzen. Die von vorn gesehene Büste umfaßt ein kleines Stück der Schultern und der Brust. Der Kopf ist leicht nach seiner Rechten gewandt – in der Annahme, daß, wie bei Gemmen üblich, der Abdruck seitenrichtig ist. Ein Kopf von annähernd rechteckigem Umriß, mit breiter Stirn, flächigen Wangen, kräftigem Kinn. Das Haar bildet über dem (AR) rechten Auge eine Gabel, deren linke Hälfte aus einer Dreiergruppe von Locken besteht, die die Kontur der übrigen etwas überragt, ihr schließen sich sechs zum Ohr hin gebogene Locken an. Unter wenig gebogenen Brauen blicken die Augen, mit im Abdruck vertieften, am Oberlid sitzenden Pupillen, den Betrachter an. Die Nase ist gerade, die Form ihrer Flügel etwas verwischt. (Die Herstellung eines exakten Abdrucks solcher tiefen, unterschnittenen Partien in der Tripelmatrize ist außerordentlich schwierig). Die Oberlippe ist ein wenig breiter als die Nasenflügel, die Unterlippe etwa so breit wie diese.
Links, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR, in sehr kleinen, um 0,6 mm hohen Buchstaben: Α̣ΕΛΙΟΓ mit dem Rundperlzeiger geschrieben, verdickte Hastenenden, jedoch keine Rundperlpunkte an den Hastenenden.

Original: Karneol, verschollen, einst Slg. des Fürsten Corsini, Rom.

Publ: Bracci I 11 Taf. 2. Lippert[1] I 2,304; [2]II 597 (L. Caesar). Raspe – Tassie Nr. 11 159 (»A head in front, said to be of Caius Caesar. Α Ε Λ Ι Ο. An excellent engraving.« Aelius im Index als Gemmenschneider). Raoul – Rochette (1831) 166 Nr. 2; (1845) 104 Nr. 2 (Tiberius). Köhler 177 Nr. 50; 339 Anm. 114. Cades IV C 270. Cades, Uomini illustri 5,217 (s. v. Augusto). CIG. IV 7140. Brunn 536 f. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,157 d.

Bracci machte die Gemme als Porträt des Tiberius mit Signatur des Aelius bekannt. Raspe – Tassie rühmen zu recht die hohe Qualität des Schnittes. Köhler erklärte in der ihm eigenen Weise zunächst den ganzen Stein für verdächtig, dann die Inschrift für sicher falsch wegen der gemischt griechisch-lateinischen Schreibweise. Dieses Argument wurde schon von Stephani in den Anmerkungen zu Köhler durch den

Hinweis auf Keil, Anall. epigr. 173 entkräftet. Brunn trifft keine Entscheidung, bleibt im Zweifel, ob er das Bild wegen der ungewöhnlichen Büstenform, die Inschrift wegen des Nominativs und der Form des Lambda für antik halten soll. Bernoulli nennt unter Hinweis auf Brunn »Inschrift und Stein bekanntlich höchst verdächtig«.Danach geriet die Gemme offenbar in Vergessenheit.
Der antike Ursprung des Gemmenbildes ist nach heutigem Kenntnisstand evident. Die Büstenform hat Vorläufer in hellenistischer (s. hier Nr. 60) und italischer Glyptik (Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 28-29 passim, hier Nr. 95). Im 3. Viertel des 1. Jh. v. Chr. gibt es einige vergleichbare Porträts, deren hervorragendster Vertreter der Demosthenes des Dioskurides ist (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 57,1-3) vgl. hier Nr. 499, 515, 529. Die Form der Büste verhilft nicht zu einer genaueren Datierung. Eine Büste mit Oberarmstück fast in Vorderansicht kommt schon auf einem Denar von 75 v. Chr. vor (Crawford Nr. 391/2 Taf. 49, weitere Hinweise bei Nr. 144), während die Büste des Augustus auf Denaren, die ca. 16 v. Chr. datiert werden (Hirmer, RM. Taf. 33,127 V), keine Oberarmstücke hat. Das heißt es gibt keine Entwicklung von der kleinen zur immer größeren Büste wie in der Rundplastik. Ein Männerporträt mit Büstenstück ohne Schultern wird von Vollenweider (Steinschneidekunst Taf. 58,1) in die 40er Jahre, der Demosthenes des Dioskurides in die 30er Jahre des 1. Jh. v. Chr. datiert. Ein dem vorliegenden Porträt stilverwandtes Bildnis in Wien (AGWien I Nr. 358 Taf. 61) mit etwas größerer Büste wurde dort in das 3. Viertel des 1. Jh. v. Chr. gesetzt; die Möglichkeit einer etwas späteren Entstehung im letzten Jahrhundertviertel läßt sich nicht ausschließen. Für das vorliegende Porträt ergibt sich eine Datierung in augusteische Zeit.
Daß der Dargestellte ein iulisch-claudischer Prinz sein muß, erhellt aus dem Gesichtstypus, der Frisur, der anspruchsvollen Bildform, d. h. Vorderansicht und Kopfwendung. Die Benennung lasse ich offen. Was die Inschrift angeht, so wiegt der Vorwurf der Mischung griechischer und lateinischer Schreibweise am wenigsten schwer, vgl. AGWien I Nr. 229, 384, 453 (Beispiele, die sich bei systematischer Suche wohl sehr vermehren ließen). Auch das Fehlen der Rundperlpunkte an den Hastenenden ist kein sicheres Indiz für nachantiken Ursprung: zwar sind sie in jener Zeit die Regel, können jedoch ausnahmsweise auch fehlen vgl. Richter, EG. II Nr. 681 (KOINTOC, Quintus, Sohn des Alexas). Mißtrauen erweckt allerdings die Form des Lambda, das zwar nicht kursiv ist, wie Brunn angibt, aber eine längere zweite Haste hat, ferner das eckige dreistrichige Sigma, das in Analogie zu dem Schluß-Sigma der Solonsignatur der Medusa geschnitten sein kann (vgl. hier Nr. 153). Hinzu kommt ein gewisser Mangel an Sicherheit im Ductus der Inschrift, der sie als nachantik erweist.
Eine Replik in München, AGD. I 3 Nr. 3551 Taf. 334 = Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 32,2, weinrote, Rubin nachahmende Glaspaste aus dem Kunsthandel, Neapel, ist daraufhin zu überprüfen, ob es sich a) um eine eigenständige Wiederholung des Porträts handelt, b) eine antike Paste nach dem Original der vorliegenden Glaspaste, ohne die nachantike Inschrift, oder c) eine moderne Glaspaste von der Orginalgemme, die entweder vor Anbringung der Inschrift entstand oder bei der im Laufe des Abgußverfahrens die Inschrift verloren ging (vgl. hier Nr. 60). Eine moderne Kopie in Karneol befand sich in der Slg. Pourtalès, vgl. Brunn II 536 (Inschrift ΕΛΙΟC). Wohl ebenfalls modern war der Karneol der Slg. Marlborough, Brunn II 537. Marlborough Gems II 31 = Reinach 115 (Inschrift ΑΕΛΙΟΕ).

Letztes Drittel 1. Jh. v. bis frühes 1. Jh. n. Chr.

580

Bild 2,50 x 1,60, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,64 x 1,77 x 0,51.

Büste eines Prinzen im Lorbeerkranz, die nackte Büste in Dreiviertelrückansicht gesehen. Ein Kopf von hochrechteckigem Umriß. Dichte einwärts gebogene Locken lassen nur ein kleines Stück der Stirn frei. Eine schmale, leicht gebogene, wenig vorspringende Nase, leicht geöffnete Lippen, ein kleines Kinn kennzeichnen das Profil.

Original: Chrysolith, Florenz.

Publ: Gori I 5,2 = Reinach Taf. 6 (Caligula). Lippert[2] III 2,263. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1,310 c (unter Caligula, »seiner Bedeutung nach zweifelhaft«).

Wohl etwa neronische Zeit, doch schwerlich der junge Nero selbst, vgl. die Hinweise bei Nr. 569.

Mitte 1. Jh. n. Chr.

Iulisch-claudische Frauen

581

Bild 2,53 x 1,72, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,64 x 1,88 x 0,50.

Porträtbüste der Livia als Ceres mit Ährenkranz und über den Hinterkopf gezogenem Mantel. Die runde Stirn, die schmale, gebogene Nase mit zierlichem Flügel, die etwas fliehende Mundpartie, das vorspringende Kinn sind meisterhaft charakterisiert. Das

große, weit geöffnete Auge ist im Profil gegeben, hat keine Binnenzeichnung. Die weich gerundete Wange ist sanft vom Hals abgesetzt. Livia trägt die Nodusfrisur mit kleinem Stirnbausch, Scheitelzopf und locker gedrehtem Schläfenhaar; der Knoten zeichnet sich unter dem dünnen Stoff des Mantels ab. Die Büste schließt ein Stück der Schulter mit ein.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,299. Cades IV C 480. Cades, Uomini illustri 7,346 (s.v. Sabina). Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,105 Taf. 27,4 (retuschiert). AGWien I Taf. 94 (nach Cades, Heidelberg cl. 33, 224).

Die Glaspaste gibt die Oberfläche des Originales getreuer wieder als der Gipsabguß, sie ist wie der Stil von antikem Charakter, alle sachlichen Details wie Scheitelzopf, Sitz des Knotens, Form des Ährenkranzes sind richtig wiedergegeben. Daher halte ich die der Paste zugrundeliegende Gemme für das antike Original, nach dem die AGWien I Nr. 550 besprochenen modernen Repliken geschnitten wurden. Vgl. ferner eine Kopie des Karneol von Flavio Sirleti der Slg. Marlborough von Natter: E. Nau, Lorenz Natter (1966) 88 Nr. 58. Hier Nr. 940.
Zu Datierung und Vergleichen s. AGWien a. O. Hinzuzufügen ist, daß der Kameo in Florenz mit den capita iugata des Tiberius und der Livia die Nodusfrisur auch für Rom in der Zeit zwischen Regierungsantritt des Tiberius und der Prägung der Salus-Dupondien belegt, vgl. Divus Augustus 43 f. Taf. 12,75. Stilistisch steht die Gemme in ihrem flachen Schnitt, der Behandlung von Haar und Gewand augusteischen Werken wie Nr. 301 und ihren Verwandten noch sehr nahe.

14-22/23 n. Chr.

582

Bild 1,95 x 1,60, konvex. Form 16, Unterkante abgeschrägt. 2,07 x 1,72 x 0,50.

Porträtbüste der Livia. Das Porträt ist tief in die gewölbte Oberfläche eingeschnitten. Die Biegung der Nase ist stark betont, die Mundpartie mit leicht zurückgesetzter Unterlippe und das kleine vorspringende Kinn haben die typische Form. Beim großen, weit offenen Auge ist die Iris als am Oberlid angefügter Bogen gegeben. Die weiche Wange und untere Kinnpartie ist fein durchmodelliert, mit zarter Angabe des Wangenknochens. Die Frisur nimmt eine Mittelstellung zwischen Nodus- und Mittelscheitelfrisur ein: Ein Stirnbausch ist eingeschlagen, aber nicht in einem Scheitelzopf fortgeführt. Das Schläfenhaar ist in großen Wellen eingedreht, hinter dem Ohr, dessen obere Kante es verdeckt, zu einem dünnen festen Strang gedreht und zum Knoten geführt. Der Knoten besteht aus einer kleinen aus mehreren dünnen Zöpfen gebildeten Schlaufe, ist von einem Zopfende zweimal umwunden. Eine kleine Einzellocke kommt lose zwischen Ohr und Knoten hervor. Die Büste ist mit Tunica und Mantel bekleidet.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 5,11 = Reinach Taf. 7. Lippert[1] II 2,325; [2]II Nr. 324 (Octavia Neronis). Cades IV C 398 (s.v. Octavia Neronis). Cades, Uomini illustri 6,300. Furtwängler, AG. Taf. 48,2 (augusteisch). Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,115 a Taf. 27,9 (sog. Octavia Neronis, s.v. Weibliche Bildnisse der augusteischen Zeit).

Die hier vorgeschlagene Benennung ›Livia‹ ist m. E. evident. Die starke Biegung der Nase findet sich z. B. beim großen Pariser Kameo, H. Jucker, JdI. 91, 1976, 216 Abb. 2; bei dem Kameo in Florenz mit Tiberius, Divus Augustus Taf. 12,75. Zur Frisur: L. Furnée-van Zwet, BABesch. 31, 1956, 2 Abb. 12 (= BMC Mysia 139 Nr. 248 Taf. 28, 6 ca. 20-2 v. Chr.) vgl. 5 und das plastische Porträt in Kopenhagen a. O. 12 Abb. 12 (= V. Poulsen, Les portraits romains I Nr. 34 Taf. 52-54: Scheitelzopf zwar vorhanden, aber ganz flach, im Profil nur durch den seitlichen Scheitel erkennbar). Für die Datierung gilt das bei Nr. 581 Bemerkte. Nimmt man eine kontinuierliche Entwicklung vom dicken Nodus mit Scheitelzopf, über flachen Nodus mit Scheitelzopf, Nodus ohne Scheitelzopf, zur Mittelscheitelfrisur an, dann wäre die Gemme gegen Ende des genannten Zeitraumes zu datieren.

14-23 n. Chr.

583

Bild 1,35 x 1,07, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,44 x 1,20 x 0,28.

Porträtbüste der Iulia, Tochter des Augustus (39 v. bis 14 n. Chr.). Das Porträt ist bei geringer realer Tiefe äußerst nuanciert geschnitten. Das Profil ist langgestreckt; die äußersten Punkte von Stirn, Lippen, Kinn liegen auf einer Geraden, was dem schönen jungen Gesicht einen etwas strengen Ausdruck verleiht. Die Spitze der langen, ganz wenig gebogenen Nase hängt etwas über. Die Braue steigt in schönem Bogen an, verläuft dann fast gerade über einem mäßig großen, weit offenen Auge (ohne Binnenzeichnung). Die Haare sind mit feinsten Zeigern geschnitten. Das Schläfenhaar ist in locker gedrehten Wellen, die den oberen Teil des Ohres bedecken, zum Nackenknoten geführt. Über der Stirnmitte bauscht sich

ein kleiner Nodus, geht in einen Scheitelzopf über, dessen Ende den Knoten umwindet. Eine kleine Locke hat sich unten aus dem Knoten gelöst, breitet ihre geschwungenen Spitzen auf dem Hals aus. Eine dünne Tunica mit in einem Bündchen eingefaßter Kante und ein Mantelsaum umgeben die Büste.

Original: Sard bzw. Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,333; [2]II 655 (Poppaea Neronis).

Der kleine Nodus, das langgestreckte, etwas strenge Profil sprechen für die Benennung ›Iulia‹, unterscheiden das Porträt der Augustustochter von dem seiner Schwester Octavia, die einen größeren Nodus trägt und ein weniger langes Gesicht hat (vgl. Hirmer, RM. Taf. III 109 R. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 166,5; von geringerer Qualität und Aussagekraft die Münzen Taf. 166,8; 167,1.3.4). Das Gemmenbild übertrifft an Qualität die wenigen gesicherten Porträts der Iulia auf Münzen und Tesserae, vgl. zuletzt: Grimm, Zum Bildnis der Iulia Augusti, RM. 80, 1973, 279ff., anläßlich der Publikation einer Knochentessera in Alexandria, a. O. Taf. 86,1; 87,1; Bleitessera, Rom, Mus. Naz. a. O. Taf. 87,2; vgl. Pietrangeli in EAA. III 921 s. v. Giulia, 920 Abb. 1150. Ferner: Bronzetessera, Privatbesitz, Giorgio Giacosa, Ritratti di Auguste (Mailand, o. J., 1980?) Taf. VI. Zu den Münzen: Grimm a. O. 279 Anm. 2, 3. Schönes Exemplar eines Denars des C. Marius mit Büste der Iulia als Diana, 13 v. Chr.: F. Sternberg. Auktion XII, 18./19. 11. 1982 Nr. 527 (BMC. Empire I 21 Nr. 104 Taf. 4,2); gute Abb. eines Denars des gleichen Münzmeisters aus dem gleichen Jahr mit Büste der Iulia zwischen denen von C. u. L. Caesar: Hirmer, RM. Taf. 33,131 R (BMC. Empire I 21f. Nr. 106, 109 Taf. 4,3 u. 5). Prägung des Charinos in Pergamon: BMC Mysia 139 Nr. 248 R Taf. 28,6 (ca. 20-2 v. Chr.); Gross, Iulia Augusta 29 Taf. 4,6-8. Glaspaste mit Porträt der Iulia in Hannover, AGD. IV Nr. 1092 Taf. 147 = Zazoff, HdArch. 325 Taf. 97,12. Ein weiteres Gemmenporträt vermutlich hier Nr. 584. Vollenweider, Porträtgemmen äußert an zwei Stellen die Vermutung, daß Iulia dargestellt sein könnte: 210 Anm. 109 Taf. 153,15, Glaspaste in Berlin: Marcellus und Julia?, gestützt auf die entsprechende Benennung einer auf 25 v. Chr. datierten Provinzialprägung durch Grant, Roman Imperial Money 27 Abb. 6 (vgl. ders., From Imperium to Auctoritas 81 Taf. I 23, Hinweis P. Salzmann); 210 mit Anm. 31 Taf. 167,15: Livia, Atia oder Iulia? In beiden Fällen fehlen individuelle Porträtzüge.

Zum Stil vgl. hierzu Nr. 309. Die Anlage der Frisur sehr ähnlich dem Livia-Kameo in Den Haag, Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 84,1.

Zu Frauengewändern mit spitzem, manchmal von einer Borte eingefaßten Ausschnitt vgl. W. Trillmich. Das Torlonia-Mädchen (1976) 69 Anm. 236. Trillmich führt etruskische und hellenistische Beispiele an. Nach Kaschnitz-Weinberg, RM. 1926, 204, der, wie Trillmich a. O. zeigt, irrtümlich die Tunica des Torlonia-Mädchens zu dieser Gewandform rechnete, kommen Tuniken mit spitzem Ausschnitt bis in augusteische Zeit vor. Im vorliegenden Fall kann es auch sein, daß der griechische Gemmenschneider eine ihm bekannte hellenistische Chitonform gewählt hat.
Mit einem Bündchen gefaßt ist auch der Chitonsaum der etwa gleichzeitigen Porträtbüste Leningrad, Cameos Nr. 10 (zur Deutung als Porträt: Vollenweider in: Oxford I zu Nr. 324; Verf. Gnomon 52, 1980, 487 Anm. 25).

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

584

Bild 1,80 x 1,24, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,83 x 1,30 x 0,41.

Porträtbüste der Iulia? (als Diana?). Eine Bruchlinie beginnt oberhalb der Inschrift, verläuft hinter Nase, Lippen und Kinnspitze entlang der Halskontur und unterhalb der Fibel quer über die Brust. Die vorn von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen, verlaufende Inschrift: IVLIA in großen mit dem Flachperlzeiger geschnittenen Buchstaben, zum Teil mit kleinen Querstrichen an den Hastenenden, ist nach ihrem Ductus modern.
Da alle Abdrücke den gleichen Befund zeigen, war der vordere Teil von Gesicht und Büste samt Inschrift am Original (sehr wahrscheinlich in Gold) ergänzt. Das weit geöffnete Auge hat eine im Abdruck vertiefte Pupille. Die Frisur entspricht der von Nr. 583, mit Ausnahme des nicht zu einer kleinen Schlaufe, sondern zu einem runden Knoten geschlungenen Nackenzopfes und zweier langer, geschlängelter Lokken, die statt der kleinen Locke dort vom Knotenansatz herabfallen. Um die Büste liegt ein auf der Schulter mit runder Fibel geschlossener Peplos.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Dactyliothek Löhr, Bonn (1787) 62. Lippert[1] I 2,303; [2]II Nr. 596. Cades IV C 317. Cades, Uomini illustri 5,242. Lenormant, Iconographie Taf. VI 16. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,127 (Echtheit der Beischrift verdächtig. Zweifelhaft, ob Tochter oder Frau des Augustus gemeint. »... man denkt natürlich eher an die Tochter, umso mehr, da ... keine Anklänge an Livia ...«).

Trotz des Fehlens der vorderen Gesichtspartie sprechen Frisur und lange Gesichtsform für Iulia. Der

von der üblichen Frauentracht abweichende Peplos findet sich ebenso auf dem zu Nr. 583 erwähnten Denar des C. Marius mit Iulia-Diana. Auch die von der Modefrisur abweichenden Nackenlocken weisen in die gleiche Richtung einer Angleichung an Diana. Die Form des Knotens erinnert an die Frisur von Venus auf Münzen, vgl. Crawford Nr. 465/3 Taf. 55 (46 v. Chr.), Nr. 485/2 Taf. 57 (43 v. Chr.) und Mänaden auf Gemmen, hier Nr. 253, 254. Man kann fragen, ob die Beschädigung des Gesichtes absichtlich, im Sinne einer damnatio memoriae geschah. Die Frage wurde bisher an Gemmen nicht systematisch untersucht. Eine Vermutung in dieser Richtung: Jucker, JdI. 96, 1981, 310. Zur damnatio memoriae auf Münzen zuletzt: Salzmann, AA. 1984, 295 ff.

Letztes Viertel 1. Jh. v. Chr.

585

Bild 1,30 x 1,02, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,57 x 1,25 x 0,43.

Porträtbüste der Antonia minor (36 v.-37 n. Chr.)? Weitgeöffnetes Auge mit Irisbogen, schmale, gerade Nase, weiche großflächige Wange. Das Haar ist in feinen Wellen vom Scheitel herabgestrichen, an der Schläfe gewellt, im Nacken zu einer doppelten Zopfschlaufe hochgebunden. Zwei umeinandergedrehte Locken hängen hinter dem Ohr herab.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,297; [2]II 622 (Agrippina maior).

Vom gleichen Original abgegossen: Mittelblaue (antike?) Paste in Wien, AGWien II Nr. 819 Taf. 38. Zum Verhältnis Originale Abgüsse vgl. hier zu Nr. 579.

1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

586

Bild ca. 1,20 x 0,80, originale Kante überschliffen, Bildfläche jetzt 1,30 x 1,0, flach. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,13 x 0,28.

Porträtbüste der Agrippina maior (14 v.-33 n. Chr.). Fein geschnittenes Profil mit schmaler Nase, deren Biegung knapp unterhalb der Nasenwurzel sitzt, vollem, fest geschlossenem Mund, rundem, kräftigem Kinn, weicher, flächiger Wange. Die Haare sind in feinen Wellen vom Scheitel herabgekämmt. Eine Lockenreihe begleitet die Schläfe, hinter dem sorgfältig gezeichneten, ganz sichtbaren Ohr ist das seitliche Haar zu einem festen Strang gedreht, dann im Nakken zu einer Zopfschlaufe hochgebunden, zwei Bindenenden hängen herab. Um die Büste liegt ein Mantelstück.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,307; [2]II 623 (Agrippina maior). Cades IV C 364 (Agrippina maior).

Die auf den sämtlich postumen Münzen stets vorhandene Hängelocke vor dem Ohr fehlt, vgl. W. Trillmich, JdI. 86, 1971, 180 ff. Ders., Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius, AMuGS VIII (1978) 9 ff. H. Jucker, SchwMbll. 23, 1973, 55 ff. Ferner ist das Ohr hier ganz sichtbar, auf den Münzen zum Teil verdeckt. Da das Profil für die vorgeschlagene Benennung spricht, ist anzunehmen, daß Agrippina maior ihre Frisur zu Lebzeiten leicht verändert hat. Die Gemme dürfte nicht vor der Hochzeit mit Germanicus (5 n. Chr.) und nach dem jugendlichen Charakter des Gesichtes wohl in dessen Lebenszeit entstanden sein.

Ca. 5-19 n. Chr.

Otho

587

Bild 1,54 x 1,13, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,62 x 1,30 x 0,44.

Kopf des Otho, mit Mantelbausch auf der abgewandten Schulter. Das Haar ist in fünf Stufen sichelförmiger Locken die etwa in Kopfmitte ihre Richtung ändern, so daß die Wölbung des Bogens stets nach außen weist, vom Wirbel herabgeführt. Die Stirn etwas gerundet, die Nase mit schmalem, leicht gebogenem Rücken, gewölbten Flügeln und runder Spitze. Der weiche Mund ist eingebettet in eine volle Wangenpartie, von der sich das runde, leicht gedoppelte Kinn abhebt. Hals schlanker. Die doppelt-konvex beschnittene Büste umfaßt ein kleines Stück von Schulter und Brust. Das Auge liegt tief unter gerundeter Braue. Das vom Oberlid leicht überschnittene Iris-Oval richtet den Blick nach vorn.

Original: Hyazinth, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,334; [2]II 664 (Otho).

Die fein geschnittene Gemme zeigt Otho (geb. 32 n. Chr.) ähnlich den Münzen des Regierungsjahres, vgl. besonders: Hirmer, RM. Taf. 57, 216 V (Aureus 69 n. Chr., ähnliche Frisur, Augenwiedergabe), jedoch von jüngerem Aussehen. Die Gemme dürfte noch in neronischer Zeit entstanden sein. Soweit ich sehe, kommt diese Form des Paludamentumbausches zuerst auf Münzen des Galba vor: z. B. Aureus und Denar, BMCEmpire I 313 Nr. 27, 28 Taf. 52, 13.14. Replik ohne Paludamentumbausch: Lippert[1] II 2,335 (Sard, 1,45 x 1,10).

60er Jahre des 1. Jh. n. Chr.

588

Rosa, durchsichtig. Bild 1,88 x 1,58, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt (die Kante der unteren Abschrägung scheint auf der Aufnahme am Oberkopf durch). 2,05 x 1,80 x 0,49.

Porträtbüste des Vespasian mit Lorbeerkranz, im Paludamentum. Das ganz kurze, durch feine Strichlein wiedergegebene Haar bringt die Kontur des massigen Schädels, des fleischigen Nackens gut zur Geltung. Das Gesicht ist meisterhaft durchmodelliert: Stark gewölbte, zusammengezogene Braue, gebogene Nase, voller Mund und rundes, kräftig vorspringendes Kinn. Nasen- und Mundfalte leiten zur vollen Wange über, die ihrerseits in einen Doppelkinnwulst übergeht. Das Auge ist weit geöffnet, der Blick nach vorn gerichtet, bewirkt durch ein weit nach vorn gesetztes, ganz schmales Iris-Oval. Das Ohr mit kleinem Läppchen ist schön ausgearbeitet. Der Kranz besteht aus fein gezeichneten Blättern mit Mittelrippe, eine Dreiergruppe an der Spitze lockert die Regelmäßigkeit auf, die auch dadurch unterbrochen ist, daß das Ohr ein Blatt verdeckt.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,325; [2]II 669 (Vitellius). Cades IV C 414.

Nächstverwandt sind frühe Sesterze, z. B.: BMCEmpire II 111 Nr. 526 Taf. 19,16 (70 n. Chr.); 120 Nr. 560 Taf. 21,7 (71 n. Chr.); Hirmer, RM. Taf. 59,228 V (71 n. Chr.); Taf. 61,231 V (71 n. Chr.). Zum rundplastischen Vespasianporträt: Bergmann – Zanker, JdI. 96, 1981, 332 ff.

69-79, wohl 70/71 n. Chr.

589

Bild 1,50 x 1,50, flach, achteckig mit nach unten breiter werdenden Facetten. Form 19. Form des Originales vielleicht 9. 2,40 x 2,44 x 0,44.

Porträtkopf des Vespasian mit Lorbeerkranz, vom gleichen Typus wie Nr. 588, kleineres Format, ohne Paludamentum. Der ebenfalls nach vorn gerichtete Blick ist hier durch einen Bogen für die Iris, eine senkrecht gestellte ovale Eintiefung für die Pupille wiedergegeben. Der breite, faltige Hals ist konvex-konkav-konvex beschnitten.

Achteckiger Zuschliff und Facettierung sind nachantik. Auf 7 von 8 Facetten, links unten beginnend, wobei die Facette in der Mitte unten freibleibt: L A V R M E D = Lau(rentius) R(ex) Med(ices oder -iceus).

Original: Nicolo, verschollen. Einst im Besitz der Medici, dann von Marcantonio Sabbatini. Erste Erwähnung im ›Inventario di Piero de'Medici, 1456‹, noch zu Lebzeiten seines Vaters Cosimo. ›Inventario di Piero de'Medici, 1465‹; ›Inventario di Lorenzo, 1492‹.

Publ: Rossi-Maffei I (1707) 40 Taf. 34 (hier Abb. 67. Als Besitz Sabbatinis. Die Inschrift für rätselhaft, möglicherweise die Künstlersignatur erklärt). Mariette, Traité 76 Anm. a (drückt sein Erstaunen darüber aus, daß Maffei die Inschrift nicht verstand, bezeichnet den Stein irrtümlich als Kameo). Lippert[1] II 2,343; [2]II 674. Raspe – Tassie Nr. 11511 (s. v. ›Titus‹ »Agate Onyx. Mr. Ant. Sabatini. Octagon. (With a bezle.) (Maffei Gem. I 34. p. 40.) On the bezle, LAVR. MED. An inscription which Maffei pretended not to understand. See Mariette I. p. 76 which is the very summit of affectation.«). N. Dacos – A. Giuliano – U. Pannuti, Il tesoro di Lorenzo il Magnifico I, le gemme (1972) Nr. 30 Abb. 25 (nach Rossi-Maffei), mit Text der Inventare und Auszug von Rossi-Maffei.

Zur Besitzerinschrift des Lorenzo Medici: Pannuti in: N. Dacos etc., a. O. 4,14 Anm. 24, hier Nr. 16, 253, 491.

Während in den Inventaren von 1456 und 1465 ein goldgefaßter Nicolo mit dem Bild Vespasians genannt ist, heißt es im ›Inventario di Lorenzo‹ »Uno niccholo leghato in oro ottanghulare dentrovi intagliato in chavo una testa di Vespasiano«. Ob hieraus geschlossen werden darf, daß der achteckige Zuschliff erst zu Lorenzos Zeit, zugleich mit der Anbringung der Inschrift geschah, ist ungewiß. Nach Porträttypus und Stil nächstverwandt: AGWien II Nr. 821 Taf. 38.

69-79 (wohl 69-71) n. Chr.

590

Bild 1,56 x 1,17, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,45 x 0,47.

Porträtbüste des Domitian mit Lorbeerkranz. Die Familienmerkmale des Profils, Adlernase und vorspringendes Kinn sind stark ausgeprägt. Stirn- und Schläfenhaare sind zu drei Lockengruppen zusammengefaßt. Die Büste umfaßt ein Stück der Schulter, vorn wird ein auf der linken Schulter aufliegender Mantelbausch sichtbar. Darüber, liegend: L, wohl der Beginn des Besitzernamens.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,290 (Vespasian).

In Kopfform und Linksprofil (bei der Gemme im Abdruck) ähnlich: BMCEmpire II 321 Nr. 102 Taf. 63,2 (Denar, 86 n. Chr.); 327 Nr. 133 Taf. 64,1 (Denar 88 n. Chr.). Gemmenbildnisse des Domitian: AGD. IV Hannover Nr. 1084, 1085 Taf. 146; Genf II Nr. 230 Taf. 69; Gesichter Nr. 148; hier Nr. 591.

81-96 n. Chr.

591
Bild 1,36 x 1,15, leicht konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,83 x 1,62 x 0,52. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Büste des Domitian im Lorbeerkranz.

Original: Karneol, einst im Besitz von Herrn Stoll, Zittau.

Publ: Lippert[2] III 2,293 (Domitian).

Zu Stil und Motiv vgl. AGWien II 823 Taf. 38.

81-96 n. Chr.

592
Bild 1,90 x 1,40, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,95 x 1,50 x 0,33.

Porträtbüste der Iulia Titi (ca. 63 bis ca. Ende 89 n. Chr.) vom gleichen Typus wie die Gemme des Euodos, hier Nr. 146. Iulia trägt reichen Schmuck: ein breites Diadem hinter dem Lockenaufbau über der Stirn, einen Ohrring mit zwei großen untereinander hängenden Perlen, eine eng am Hals anliegende, hoch sitzende Perlenkette. Die Büste ist mit Mantel und Kultgewand bekleidet, dessen geflochtener Träger als quergestricheltes Band entlang dem Mantelsaum verläuft.

Original: Chalcedon, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] I 2,351; [2]II 684 (Iulia Titi).

Das vorzüglich gearbeitete Gemmenporträt dürfte in die gleiche Zeit gehören wie die Euodos-Gemme. Iulia Titi auf Gemmen: AGD. IV Nr. 1097 Taf. 148, AGWien I Nr. 522 Taf. 88; II Nr. 824 Taf. 38. Hausmann, RM. 82, 1975, 315 ff. passim Taf. 110,2.3. Genf II Nr. 231 Taf. 70.

Ca. 80-90/1 n. Chr.

593
Preußischblau, durchscheinend. Bild 2,0 x ca. 1,40, achteckig (wohl moderner Zuschliff), flach. Rohling, Rand abgekniffen. 2,55 x 1,95 x 0,54.

Porträtbüste der Iulia Titi. Fehlerhafter Abdruck, Nasen- und Kinnpartie, Büste stellenweise undeutlich. Vom gleichen Typus wie Nr. 592 mit Diadem, Perlen-Ohrgehänge und -kette. Die Büste ist mit Tunica und Mantel, vielleicht auch dem Kultgewand (undeutliche Stelle) bekleidet.

Original: Unbekannt.

Vgl. Nr. 592. Sitz von Diadem und Knoten, fliehende Stirn ähnlich bei einem Jaspis im Cabinet des Médailles, Richter, EG. II Nr. 534.

Ca. 80-90/1 n. Chr.

Unbenannte Männer und Frauen des 1. Jh. n. Chr.

594
Farblos mit hellvioletten Schlieren, durchsichtig. Bild 1,42 x 1,15, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,30 x 0,40.

Porträtbüste eines Mannes mit Stirnglatze, Hakennase, fliehender Unterlippe und kleinem vorspringendem Kinn. Nach vorn gerichteter Blick (im Abdruck vertieftes Irisoval am vorderen Rand des Augapfels). Das Haar besteht aus sichelförmigen Locken, war an den höchsten Stellen des zugrundeliegenden Abdrucks offenbar berieben. Magerer Hals, knappes Schulterstück in der Mitte des Büstenabschnittes.

Original: Unbekannt.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

595
Bild 1,88 x 1,55, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,96 x 1,63 x 0,52.

Porträtbüste eines Isispriesters. Auf den kahlgeschorenen Kopf ist über der Stirn eine Lotosblüte tätowiert (im Abdruck vertieft). Das große Auge mit seinem intensiven, nach vorn gerichteten Blick (bewirkt durch die an den vorderen Rand des Augapfels gesetzte als schräggestelltes Hochoval gebildete Iris) beherrscht das Gesicht. Eine vom Brauenbogen abgesetzte Nase mit hochsitzendem Knick, muskulöse Mundpartie, kleines vorgeschobenes Kinn, fleischige Wangenfalten vereinen sich zum markanten Porträt eines Mannes von mittlerem Alter. Die Büste ist dreifach konvex beschnitten, das Bruststück etwas herabgezogen, im Nacken ein kleines Stück des Rückens durch eine Falte abgesetzt.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,227; [2]II 481.

Die Form der knappen Büste mit herabgezogenem kurzen Bruststück und kleinem Rückenstück weist die Gemme in die Zeit des Claudius oder den Beginn der Regierungszeit des Nero, vgl. Hirmer, RM. Taf. 149,187 V, 188 V; Taf. 50,189 V, 190 V, 191 V. In tiberischer Zeit fehlt noch das Rückenstück (z. B.

a. O. Taf. 40,151 V; 41,153 V), später ist bei ähnlichen Formen die Büste insgesamt größer (z. B. a. O. Taf. 55, Galba).
Eine größere, wohl moderne Kopie: Cades IV C 156 (»P. Cornelio Scipione detto l'africano, colla cicatrice sulla fronte, collezione Piombino«); Cades, Uomini illustri 3,149; Bernoulli, Röm. Ikonographie I 44 (als antik), moderne Kopien: Anm. 3. Zu rundplastischen Porträts von Isispriestern: Bernoulli, a. O. 36 ff. »sog. Scipioköpfe«, mit kreuzförmigen u. a. Zeichen auf dem Kopf. F. J. Dölger, Antike und Christentum II (1930) 291 ff. deutet die Zeichen als Narben; dagegen: F. Dunand, Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée (EPRO 26) III 187 Anm. 1. Beim vorliegenden Gemmenporträt handelt es sich eindeutig um Tätowierung. Ebenfalls ein Isispriester? London Nr. 2968 Taf. 26.

Mitte 1. Jh. n. Chr.

596

Bild 1,10x0,85, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40x1,15x0,49

Porträtbüste eines Knaben. Das Haar ist in dichten Flocken von der Stirnmitte und vom Wirbel nach vorn und zum Nacken gekämmt. Ein junges Gesicht mit tiefliegendem Auge (Punkt als Pupille), gerader Nase, leicht geöffneten Lippen, weichgerundeter Wange. Die Büste ist vom Nacken her zweifach konkav eingetieft, dann folgt mit konvexem Abschluß das Schulterstück, d. h. die Büste ist leicht von hinten gesehen, eine kleine konkave Welle bildet den Abschluß.

Original: Karneol, einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[2] III 2,345 (›Quintus Herennius Decius‹).

Zur Form des Büstenabschlusses vgl. Hirmer, RM. Taf. 51,197 V (Dupondius des Nero, 64/68 n. Chr.); Taf. 52,203 V (Sesterz des Nero 64/68 n. Chr.); Taf. 58,224 V (Denar des Vespasian, 69/70 n. Chr.). Die neronischen Beispiele stehen der Gemme näher. Zum Haarstil vgl. hier Nr. 569.

Ca. 60-70 n. Chr.

597

Bild 1,50x1,03, Positivabdruck, Bildgrund flach. Rohling, Rand rechts abgekniffen. 2,05x1,65x0,48.

Porträtbüste eines Feldherrn im Paludamentum, der Kopf auf von vorn gesehener Büste nach seiner Rechten in die Dreiviertelvorderansicht gewandt. Der Oberkopf fehlt. Das Haar fällt in schmalen Locken nach vorn, bildet in der Stirnmitte eine ›Krebsschere‹. Die leicht zusammengezogenen Brauen, der fest geschlossene Mund mit etwas herabgezogenen Mundwinkeln, die von zwei von der Nasenwurzel ausgehenden Falten begleitet werden, verleihen dem Gesicht einen Ausdruck energischer Entschlossenheit. Die Nase ist leicht gebogen. Im Abguß erhabene Punkte bezeichnen die Pupille. Ein kleines rundes Kinn tritt kräftig hervor. Eine von seiner Unterseite zum Hals hinabziehende Falte bezeichnet einen Mann mittleren Alters.

Original: Unbekannt.

Stilverwandt Nr. 598.

Mitte bis 2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

598

Bild 2,30x2,65, flach. Form 10, beide Kanten stark abgeschrägt. 2,47x1,89x0,52.

Porträtbüste eines Feldherrn in Panzer und Paludamentum. Merkmale des langgezogenen Profils sind eine hohe, glatte Stirn, eine verhältnismäßig kleine, gerade, wenig vorspringende Nase mit runder Spitze, scharf konturierte Lippen, ein kleines, festes Kinn. Auffallend ist die nuancierte Binnenmodellierung des Gesichtes: Gleichmäßig gebogene schmale Braue, Oberlid mit Lidfalte, Unterlid mit Tränensack, unter weicher Wange sich abzeichnendes Jochbein, Muskelwulst um den Mund. Die Haare sind vom Wirbel in langgezogenen Sichel- bis S-Locken nach vorn gekämmt, lassen die Schläfenecke frei.
Die Büste umfaßt ein großes Stück der Brust. Die Falten des mit einer großen Rundfibel geschlossenen Paludamentum sind weich modelliert, an den Rändern verdickt. Im Zwickel deuten Striche die Schulterlaschen des Panzers an. Vorn eine kleine Serapisbüste.

Original: Chalcedon, verschollen. Einst Slg. Fulvio Orsini, später (nach Lippert) in Frankreich.

Publ: Faber, Commentarius 8 u. 29. Gronovius Thesaurus III o (Scipio Africanus). Winckelmann cl. 4,321 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9953, Abdruck in Bonn: cl. 4,320). Lippert[1] II 2,238. Bernoulli, Röm. Ikonographie I 44 (nicht Scipio).

Das meisterhaft geschnittene Porträt läßt sich in der nuancierten Modellierung des Gesichtes mit claudischen bis flavischen Gemmen vergleichen: Leningrad Intaglios Nr. 131 (Claudius des Skylax); Richter, EG. II Nr. 537 (›Corbulo‹, auch zum Haarstil); hier Nr. 588. E. Simon merkt an: Etwa ein Präfekt von Ägypten, der aus dem Ritterstande stammen mußte, wozu die Tracht passen würde?

Mitte bis 2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

599

Farblos, mit violetten Schlieren. Bild 1,10x0,88, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,27x1,06x0,42.

Porträtbüste eines Mannes mit Stirnglatze, kurzen flockigen Haaren vor dem Ohr und am Hinterkopf. Hohe gefurchte Stirn, gebogene Nase, feiste Wangen- und Kinnpartie, leicht geöffnete Lippen. Die knappe Büste mit hervortretendem Schulterstück ist dreiviertel vom Rücken gesehen.

Original: Roter Jaspis, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Mariette II 2,94 (Themistokles) = Reinach Taf. 105 (Maecenas). Lippert[1] III 2,124 (Themistokles). Raspe–Tassie 10333 (»A pretended head of Themistokles, resembling the engraved gem of Fulvio Ursini 141 with the inscription ΘΕΜCT«). Vollenweider, Porträtgemmen 99 Taf. 64,11.

Raspes Hinweis erklärt, wie es zu der Bennenung ›Themistokles‹ kam; jene Gemme des Fulvius Ursinus ist, soweit ich sehe, verschollen, die Inschrift war sehr wahrscheinlich nicht antik (die Taf.-Nr. 141 entspricht der Ausgabe von Gallaeus, Antwerpen 1598). Vollenweider erkennt in dem Porträt ein Bildnis Ciceros, das sie aufgrund der Büstenform in die Mitte des 2. Jh. n. Chr. datiert. Das Profil hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Cicero, vgl. hier Nr. 535, der Kopf ist aber weit schmaler. Die Züge ähneln auch denen Vespasians, der aber ebenfalls einen breiteren Kopf und Hals hat. In seine Zeit dürfte die Gemme allerdings gehören; vgl. zu den Löckchen: z. B. BMCEmpire II Taf. 26,1; 28,10. Die Form der Büste mit stark gerundeter und etwas vom Rücken gesehener Schulter kommt schon auf neronischen Münzen vor, z. B. BMCEmpire I Taf. 46,6; vespasianisch: BMCEmpire II Taf. 30,10; 32,6; 35,5.

Letztes Viertel 1. Jh. n. Chr.

600

Rot mit schwarzen Schlieren, Jaspis nachahmend, undurchsichtig. Bild 1,22x1,01, konvex, mit einem Teil des Schrägrandes. Form des Originales wohl 16. Rohling, Rand abgekniffen. 1,44x1,13x0,47.

Porträtbüste einer jungen Frau mit kurzem, lockigem Stirnhaar, über den Hinterkopf gelegtem Mantel.

Original: Unbekannt.

Nach der Form des Stirnhaares in neronische bis flavische Zeit zu datieren, vgl. Furné van Zwet, BABesch. 31, 1956, 11.

Letztes Drittel 1. Jh. n. Chr.

601

Bild 1,38x1,10, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,58x1,30x0,34.

Porträtbüste eines jungen Mädchens mit großem Auge, schmaler, wenig vorspringender Nase, leicht geöffneten Lippen, kleinem Kinn und kindlich runder Wange. Das Haar ist über der Stirn zu drei Reihen kleiner Löckchen gelegt, das übrige Haar in kleine Zöpfe geflochten und im Nacken zu einem gedrehten Schlaufenzopf hochgebunden. Um die knappe Büste liegt ein Tunicastück. Vorzügliche Qualität.

Original: Sard (Karneol), einst Graf Wackerbarth, dann Wackerbarth–Salmour (Borioni, Lippert). Topas, einst Slg. Piombino–Ludovisi (nach Bernoulli).

Publ: A. Borioni–R. Venuti, Collectanea antiquitatum Romanarum (1736) Taf. 64, hier Abb. 68. Lippert[1] I 2,361; [2]II 693 (Domitia Longina), Ch. Lenormant, Trésor de numismatique. Iconographie des empereurs romains Taf. 22 Nr. 13. Cades IV C439. Cades, Uomini: illustri 7,327 (Domitia). Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,66 (»... zu jugendlich für die Kaiserin Domitia«). Beckel–Froning–Simon, Werke der Antike Nr. 73,4.

Löckchen, die die Stirn völlig bedecken, also keine gewellte Partie zu beiden Seiten des Scheitels mehr frei lassen, kommen zuerst bei Poppaea vor, vgl. Furné van Zwet, BABesch 31, 1956, 2 Abb. 45,46; 11 (62-65 n. Chr.); die Gesamtanlage der Frisur ähnelt am meisten der Domitillas, vgl. Hausmann in: Daltrop–Hausmann–Wegner, Die Flavier 60ff. Taf. 50h-l; 51a; mit gedrehtem Schlaufenzopf: BMCEmpire II 312 Taf. 61,11 (es ist strittig, ob Flavia Domitilla minor, so Hausmann a. O., oder ihre Mutter Domitilla maior, so Mattingly, a. O. und M. Floriani Squarciapino in EAA. III 165 Abb. 198 s. v. Domitilla, auf den Münzen dargestellt ist). Es fehlt die bei Domitilla vorhandene flachgedrückte Löckchenreihe auf dem Scheitel. Beide Domitillae starben vor Regierungsantritt des Vespasian (69 n. Chr.), vgl. Hausmann, a. O. 60, die Münzen sind postum.

2. Hälfte 1. Jh. n. Chr., wahrscheinlich 60er Jahre.

602

Bild 1,74x1,30, ganz wenig konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,04x1,59x0,54.

Porträtbüste einer Römerin in Tunica und Mantel. Langes Profil mit mäßig großer, leicht gebogener Nase, leicht geöffneten schmalen Lippen, kräftigem Kinn, dessen Unterseite schräg zum Hals hin verläuft, Venusringe am schlanken Hals. Die Frisur be-

steht aus drei Löckchenreihen über der Stirn, vor die noch eine vierte Reihe winziger Locken gesetzt ist. Das übrige Kopfhaar ist zu parallelen Strähnen gedreht, im Nacken zu einem breiten Zopf geflochten, dessen unteres Ende hochgebunden ist.

Original: Sardonyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,326 (Agrippina minor).

Die Frisur steht jener der Domitilla nahe, vgl. Hinweise bei Nr. 601, es fehlt Domitillas Löckchenreihe auf dem Scheitel, bei der andererseits die kleine Stirnlöckchenreihe nicht vorkommt. Die Form des Zopfes ist noch ähnlich einer Frisur der Agrippina minor, BMCEmpire I 197 Nr. 234 Taf. 34,3 R undatiert: 50-51 n. Chr. (vgl. Furné van Zwet, BABesch. 31, 1956, 1 Abb. 37; 10:51 n. Chr.).

3. Viertel 1. Jh. n. Chr.

603

Farblos, durchsichtig, etwas blasig. Bild 0,72 x 0,60. Reliefabdruck, Bildgrund flach. Rohling.
1,65 x 1,44 x 0,43. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Porträtköpfchen eines Mädchens in Dreiviertelvorderansicht. Ein durch zwei Reihen von je drei Rundperlpunkten wiedergegebener Zopf ist auf dem Scheitel nach hinten gelegt. Das kinnlange Seitenhaar ist in Schläfenhöhe und an den sich nach außen biegenden Spitzen leicht gelockt.

Original: Unbekannt.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

MASKEN

604

Bild 2,12 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,45 x 1,76 x 0,43. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Die Masken eines bis auf ein Haarbüschel über dem Ohr kahlköpfigen Sklaven, des Kochs, in Dreiviertelansicht und einer Hetäre im Profil sind gegenständig verdoppelt. Dazwischen, mit dem Rundperlzeiger geschrieben, mit Rundperlenden, AR: HELENA. Feine Arbeit mit rundköpfigen Zeigern in klassizistischem Stil mit Elementen des Kugel-Strich-Stils.

Original: Quergestreifter Sardonyx, verschollen, einst Slg. Marlborough.

Publ: Ficoroni, Le maschere sceniche (1736) Taf. 52. Lippert[1] II 2,539. Story-Maskelyne Nr. 671. Furtwängler, AG. Taf. 65,17. Lippold Taf. 61,16.

In der Anordnung der Masken vergleicht Boardman den Kameo Ionides Nr. 71 mit der Helenagemme. Zur Sklavenmaske: AGD. I 2 Nr. 1843, 1848 Taf. 167. AGWien I Nr. 337 Taf. 58. Den Haag Nr. 321 (stilverwandt). Genf II Nr. 316-321 Taf. 97. Die Maske der schönen jungen Hetäre hat edle Züge, der Mund ist nur wenig geöffnet, es ist wohl die ›Helena‹ der Komödie.
Die gleichen Maskentypen verbunden auf AGWien I Nr. 339 Taf. 58. Kopie des 18. Jh.: Dalton Nr. 899 Taf. 33.
Es gab mehrere Komödien mit dem Titel ›Helene‹, vgl. Kock, CAF. (1880 ff.) von Alexandros: 3,372, von Alexis: 2,320, von diesem auch eine 'Ελένης ἁρπαγή: 2,320 und 'Ελένης μνηστῆρες: 3,321; Anaxandris: 2,140; Philyllios (?): 1,784; vgl. L. B. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Helène 142 ff.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

605

Bild 1,13 x 0,95, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,30 x 0,42.

Zwei Sklavenmasken der Komödie (Koch und erster Sklave) in Dreiviertelansicht nach links.
Zwischen den Masken: B im unteren Teil schwach erkennbar. Nach de Murr »Double masque théatrale, avec les lettres modernes B. PRV.« waren am Original noch drei weitere Buchstaben vorhanden, wahrscheinlich am linken Rand, wo die Glaspaste sehr knapp beschnitten ist.

Original: Onyx, einst Slg. Praun. Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,415. De Murr Nr. 504.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 340 Taf. 58. Genf II Nr. 322, 323 Taf. 98. Den Haag Nr. 139.

Zum Stil: Hier Nr. 604.

Vorbild für die moderne Inschrift war vielleicht jene, wenngleich zum Motiv nicht passende auf hier Nr. 63.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

606

Bild 0,93 x 0,76, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die untere stark. 1,14 x 1,02 x 0,27. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Zwei gegenständige Komödienmasken eines kahlköpfigen Sklaven, des Kochs, und eines Jünglings mit Haarrolle.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,519.

Zum Sklaventypus vgl. Nr. 604f.; zum Jüngling: AGD. I 2 Nr. 1850 (von vorn). Zu verschiedenen

Jünglingsmasken: Vollenweider Genf II zu Nr. 294. Ähnlich: Berlin Nr. 1933 Taf. 18. AGD. I 2 Nr. 1858, 1861 Taf. 168.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

607

Dunkelblau, undurchsichtig. Bild 0,90 x 0,76, flach. Form 14. 1,07 x 0,93 x 0,45.

Die gegenständig verbundenen Masken eines Jünglings und eines kahlköpfigen, bärtigen Mannes.

Original: Onyx, einst im Besitz von Baron von Gleichen.

Publ: Lippert[1] III 2,527.

Wohl die gleichen Typen wie Nr. 606. Die bärtige Maske wirkt edler als dort.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

608

Bild 1,50 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante wenig abgeschrägt. 1,57 x 1,12 x 0,57.

Maske des Bacchus in Vorderansicht. Das Haar ist mit einer breiten Binde umwunden, darüber liegt ein Efeukranz mit zwei symmetrisch angeordneten Korymben über der Stirn. Die Locken des spitz zulaufenden Bartes sind korkzieherartig gedreht. Seitlich hängen die in mehrere Fäden aufgelösten Enden der Binde herab.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,501.

Diese archaisierende Bacchusmaske kommt in vielen Varianten sehr häufig auf Gemmen und Pasten vor, vgl. Genf II Nr. 331-334 Taf. 100. AGWien II Nr. 838 Taf. 40.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

609

Bild 1,23 x 1,0, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,43 x 1,23 x 0,34.

Maske des Silen in Vorderansicht. Auf der kahlen Stirn liegt ein Efeukranz mit zwei Korymben in der Mitte. Guter linearer Stil. Fehlstelle am linken Auge.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 2,405.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 329, 330 (stilverwandt) Taf. 57. AGD. IV Hannover Nr. 612 Taf. 80 (? Fragment); Nr. 1099 Taf. 148. Genf II Nr. 335 Taf. 101.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

610

Preußisch blau, durchscheinend. Bild 1,03 x 0,74, flach. Rohling, Rand abgekniffen, im Bild ein schmaler weißer Querstreifen. 1,37 x 1,10 x 0,52.

Maske eines Vaters mit vollem Haar, Haarrolle und einem Bart aus Einzellocken in Dreiviertelvorderansicht. Wangen und Nasenspitze sind durch Rundperleintiefungen gegeben.

Original: Unbekannt.

Zum Typus vgl. Genf II Nr. 372 linke Maske (ἡγημὼν πρεσβύτης nach Robert).

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

611

Bild 1,13 x 0,96, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,24 x 1,14 x 0,36.

Maske eines Barbaren (?) mit langem Haar und Schnurrbart in Vorderansicht. Das Haupthaar geht von einem Bausch in Stirnmitte aus, steht seitlich strähnig ab. Gefurchte Stirn, hochgezogene Brauen, gebogene Nase geben dem Gesicht einen wilden Ausdruck. Die Pupillen sind durch Rundperlpunkte gegeben. Der Mund ist nur leicht geöffnet.

Original: Onyx, einst Slg. Strozzi.

Publ: Gori I 45,7 = Reinach Taf. 22. Lippert[1] III 2,517.

Ein singulärer Typus. Der Haarbausch über der Stirn, die hochgezogenen Brauen sprechen trotz des fehlenden Schalltrichters dafür, daß es sich um eine Theatermaske handelt. Für den Typus des ›Zornigen Alten‹ sind Haupt und Barthaar zu lang und unfrisiert, vgl. Nr. 612 u. 613. Genf II Nr. 290 Taf. 90.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

612

Bild ca. 1,65 x 1,20, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,74 x 1,49 x 0,46.

Maske des ›Zornigen Alten‹ im Profil. Stirn und Hakennase sind von Furchen überzogen, die Wange faltig. Feine Rundperlpunkte geben die Bartlöckchen wieder. Sehr gute Qualität.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,413.

Repliken: Leningrad, Intaglios Nr. 73. Furtwängler, AG. Taf. 25,51. Zum Typus: AGD. IV Hannover Nr. 630 Taf. 82. Genf II Nr. 286 Taf. 89 (das Schwert wohl als Requisit eines Stückes aufzufassen).

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

613

Bild 1,26 x 1,11, konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,26 x 1,11 x 0,40.

Maske des ›Zornigen Alten‹ im Profil. Linearer Stil, der Bart gepunktet.

Original: Onyx, einst im Besitz von Herrn Just, Dresden.

Publ: Lippert[1] I 2,515.

Vgl. Nr. 612.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

614

Bild 1,27 x 1,12, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,36 x 0,38.

Bärtige Komödienmaske eines Vaters in Dreiviertelansicht, mit Haarrolle über der Stirn und in lockeren, wellenförmigen Haarbüscheln herabfallendem Bart. Hochgezogene Brauen, rundes Auge, geblähte Nasenflügel, rechteckovale Mundöffnung geben dem Gesicht ein ärgerliches Aussehen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,518.

Motiv und Stil: AGD. I 3 Nr. 2744 Taf. 257.

Ähnlicher oder gleicher Typus wie der ärgerliche Vater auf dem Relief in Neapel, M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater 92 Abb. 324, vgl. 94 Abb. 333, 334. AGD. IV Hannover Nr. 204 Taf. 35.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

615

Bild 1,13 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,25 x 1,06 x 0,39.

Bärtige Komödienmaske eines Vaters, vom gleichen Typus wie Nr. 614, im Profil.

Original: Sard, einst Slg. Odam.

Publ: Lippert[1] II 2,542.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

616

Bild 1,20 x 1,16, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,37 x 1,33 x 0,55.

Bärtige Komödienmaske eines Sklaven in Dreiviertelansicht. Der Kopf ist bis auf wenige Haare über dem Ohr kahl. Gefurchte Stirn, hochgezogene Brauen, Stupsnase und halbkreisähnliche Mundöffnung kennzeichnen das erheiternde Gesicht. Die Pupillen sind als Punkte gegeben. Der nach der Seite wehende Bart aus Korkzieherlocken – durch Ketten von Rundperlpunkten dargestellt – gibt auch in der Maske allein einen Eindruck von der Bewegung des Schauspielers.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,519.

Zum Typus: Hier Nr. 446.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

617

Bild 1,30 x 1,25, stark konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,29 x 1,34 x 0,47.

Komödienmaske eines ernsten Jünglings im Profil, mit Haarrolle, zusammengezogenen Brauen, leicht gebogener Nase.

Original: Violette Paste, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,1344. Berlin Nr. 1968 Taf. 19. Lippert[1] III 2,524 (als ›Plasma‹ bezeichnet).

Von Furtwängler als ›Unbärtige tragische Maske mit niedrigerem Haarwulst (sc. als Nr. 1965-1967) um das Gesicht‹ beschrieben. Wegen des niedrigen Haarwulstes jedoch zur Komödie gehörig, vgl. Bieber a. O. 94 Abb. 339; hier Nr. 606. Stil u. (m. E.) Motiv: Berlin Nr. 1969, Furtwängler, AG. Taf. 26, 28.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

618

Bild 1,15 x 1,0, stark konvex. Form 15, Unterkante abgeschrägt. 1,15 x 1,0 x 0,40.

Spitzbärtige (?) Komödienmaske mit Haarrolle im Profil. Zwei Bindeschnüre hängen herab.

Original: Einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,409.

Vgl. den konvexen Granat, Berlin Nr. 1123 Taf. 14; Furtwängler, AG. Taf. 33, 46. Zu konvexen Granaten: Verf., Gnomon 52, 1980, 486 Anm. 17, 18.

1. Jh. v. Chr.

619

Preußisch blau, durchscheinend. Bild 0,93 x 0,60, flach, mit einem Stück des originalen Randes, etwa Form 9. Rohling, Rand abgekniffen.
1,40 x 1,10 x 0,46.

Maske des Silen im Profil mit einem Kranz aus Efeublatt und zwei Korymben. Unten ein Pedum. Linearer Stil.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv vgl. Genf II Nr. 339 Taf. 102.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

620

Bild 1,03 x 0,65, flach, das originale Bild war kleiner, wie der Abdruck des Randes oben zeigt. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,24 x 0,94 x 0,32.

Maske eines Satyrs im Profil über einer niedrigen Ciste mit längsovalen Verzierungen zwischen senkrechten Strichen. Vorn eine Syrinx.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Agostini (1685) I Taf. 12, hier Abb. 69. Rossi-Maffei III (1708) Taf. 46. Gori I 47,3 = Reinach Taf. 23. Lippert[2] III 2,406.

Stil und Motiv verwandt (Pansmaske über Pedum): AGD. IV Hannover Nr. 1103 Taf. 149.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

TIER- UND MASKEN-KOMBINATIONEN

621

Leicht bräunlich, durchsichtig. Bild 1,25 x 1,12, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt.
1,38 x 1,27 x 0,46.

Die Büste eines Jünglings und die beide Vordertatzen einschließende Protome eines Löwen sind gegenständig verbunden. Hinter dem Löwenkopf die Maske eines kahlköpfigen, bärtigen Alten mit spitzer Nase. Das Gesicht des Jünglings mit dem gesträubten Stirnhaar, der zusammengezogenen stark gewölbten Braue hat selbst etwas Löwenhaftes. Die bärtige Maske wirkt nach Alter und Ausdruck als Gegenbild.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,531.

Zum Stil vgl. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 15,3. Den Haag Nr. 142. Bärtige Männerköpfe mit Löwenköpfen verbunden: AGD. IV Hannover Nr. 646 Taf. 84. Genf II Nr. 362-364 Taf. 105.

Die Angleichung des Gesichtes des Jünglings an die Physiognomie des Löwen soll sein löwenhaftes Wesen ausdrücken. Vergleichbar ist ein Sard, AGD. I 2 Nr. 940 Taf. 107: unter einer Komödienmaske mit Schafsprofil (›stupidus‹) ist ein Widderkopf gesetzt, womit offenbar gesagt sein soll, daß die durch die Maske verkörperte Person ein Schafskopf ist. Der einstige Besitzer der vorliegenden Gemme mag sie getragen haben in dem Wunsch, dem löwenhaften Jüngling zu gleichen. Möglich ist auch eine Beziehung auf sein Horoskop. Zu den Eigenschaften der im Zeichen des Löwen geborenen: Manilius 4, 176-189. Die Maske des Alten mag als Aufforderung gemeint sein, die Zeit der Jugend zu nutzen, analog zur Bedeutung von Skelett und Schädel, vgl. Nr. 756.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

622

Bild 0,97 x 0,88, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt, ein Teil des oberen Schrägrandes wohl dem Original entsprechend. 1,30 x 1,23 x 0,40.

Kopf der Minerva mit einem Helm, der aus zwei gegenständigen Silenmasken besteht. Die Silensbärte bilden zugleich das Haar der Göttin. Unter dem Kinn Minervas eine weitere Maske (bärtig, wenn das Ende des Silenbartes zugleich ihr Bart sein soll).

Original: Achatonyx, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,418.

Zum Motiv: AGD. I 3 Nr. 2353 Taf. 210. AGD. IV Hannover Nr. 1112 Taf. 150. Köln Nr. 234 Taf. 100. Zum Stil: AGWien I Nr. 341 Taf. 59.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

623

Bild 1,20 x 0,90, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,36 x 1,11 x 0,40.

Kopf der Minerva mit zwei gegenständigen Silenmasken als Helm.

Original: Einst im Besitz von Herrn Reinau, Rom.

Publ: Lippert[2] III 2,421. Raspe–Tassie 1631.

Zum Motiv vgl. hier Nr. 622. Stilverwandt AGD. IV Hannover Nr. 1112 Taf. 150.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

624

Bild 1,46 x 1,08, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,69 x 1,38 x 0,40.

Eine jugendliche Maske ist mit einem Eselskopf verbunden, trägt einen Adler(-Balg?) als Haube. Darunter ein Hahn, der an einer Ähre pickt.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,425.

Zum Motiv: Aquileia Nr. 997 Taf. 50 (ohne Eselskopf). Verwandte Motive: AGD. IV Nr. 646, 647 Taf. 84. Genf II Nr. 361-364 Taf. 105. Zum Stil: Den Haag Nr. 764, 768.

1.-2. Jh. n. Chr.

625

Bild 1,10 x 1,0, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,35 x 1,30 x 0,47.

Eine bärtige Maske ist mit einem Elefantenkopf verbunden, der einen Palmzweig im Rüssel hält; der Unterkiefer des Elefanten wird von einer zweiten bärtigen Maske gebildet, deren Bart sich mit dem der ersten vereint.

Original: Einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,423.

Zum Motiv vgl. New York Nr. 554, 555 Taf. 63.

1.-2. Jh. n. Chr.

ZWERGENVOGEL

626

Bild 1,31 x 0,95, flach. Form 9, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,15 x 0,26.

Grundlinie. Ein großer zwergenhafter Kopf mit einer einzigen Locke am kahlen Schädel sitzt auf dem dünnen Hals eines Vogel- (wohl Straußen-)Körpers.

Original: Sardonyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,403; [2]I 912 (Harpyie). Cades IV S 210.

Formal ähnlich sind die menschenköpfigen Vögel auf zwei etruskischen Skarabäen, Furtwängler, AG. I Taf. 19,49 u. 50 (Zazoff, ES. Nr. 726. 725), die von Hermes berührt (belebt?) werden. Furtwängler, AG. III 202 deutet sie als Darstellungen der menschlichen Seele. Beim vorliegenden Zwergenvogel dürfte es sich eher um ein Wesen aus einem Seefahrermärchen handeln. Zum Stil: AGD. IV Hannover Nr. 696, 697 Taf. 90. AGWien II Nr. 1153 Taf. 95, 1162, 1163 Taf. 97.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

FABELTIERE

627

Bild 1,59 x 1,24, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,78 x 1,46 x 0,41.

Grundlinie. Chimaira mit nach oben blickendem Löwen- und Ziegenkopf, nach oben geschwungenem Schlangenschwanz. Klassizistischer Stil mit feiner Rundperlarbeit in verschiedenen Zeigerstärken.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,525 (Text 526); [2]I 926.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 366 Taf. 62 (Stil verwandt, doch geringere Qualität). AGD. IV Hannover Nr. 652 Taf. 84.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

628

Bild 0,90 x 0,58, flach, der Schrägrand wohl dem Original entsprechend. Form 9 auf 10 mit abgeschrägten Kanten. 1,35 x 1,10 x 0,38.

Grundlinie. Liegende (lauernde) Chimaira. Löwen- und Ziegenkopf schauen nach vorn, der Schlangenkopf nach hinten.

Original: Achatonyx, einst Slg. von Stosch.

Publ: Lippert[1] III 1,366; [2]I 925 (scheint nicht in Berlin zu sein).

Motiv: Cades III B 174.

1. Jh. n. Chr.

629

Bild 2,10 x 1,45, konvex. Form 15. 2,13 x 1,47 x 0,64.

Hockender apollinischer Adlergreif mit Sichelflügeln, die rechte Vorderpfote auf eine Schildkrötenleier setzend. Rechts auf einem Felsen der Rabe des Apollo.

Original: Amethyst, Florenz.

Publ: Lippert[1] II 1,57. Cades I E 76.

In der Zeichnung des Gefieders verwandt: Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 35,5. Zum Motiv: Simon, Latomus 21, facs. 4, 1962, 749 ff. bes. 763 ff.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

630

Bild 1,10 x 1,03, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,39 x 1,24 x 0,45.

Springender Löwengreif.

Original: Sard, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks, Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 1,391.

Zum Motiv: London Nr. 1857 Taf. 24.

Ende 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

631

Zart rosa, durchsichtig. Bild rund 1,15 x 1,15, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,37 x 1,36 x 0,32.

Dünne Grundlinie. Stehende Sphinx mit erhobener Vordertatze. Das mädchenhafte, zarte Gesicht und kurze gelockte Haar, die sanfte Neigung des Kopfes stehen in Kontrast mit dem sehnigen Löwenkörper. Sehr fein gezeichnete Flügel: Deck- und lange Schwungfedern sind mit gestrichelter Binnengravur versehen, die oberen Flügelränder sind geperlt. Der hintere Flügelrand rahmt gleichsam den Kopf. Vorzügliche Qualität. Klassizistischer Stil.

Original: Sard, einst Slg. Strozzi, Rom (Lippert).

Publ: Lippert[1] II 1,406. Cades III B 73. Furtwängler, AG. Taf. 39,17 Lippold Taf. 78,8.

Furtwängler »Sphinx von außerordentlicher Zartheit und Schönheit, nach einem Originale vom Ende 5. Jahrhunderts« (AG. II 187). Zum Kopftypus vgl. hier Nr. 306.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

632

Bild 1,28 x 1,13, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,30 x 0,46.

Grundlinie. Hockende Sphinx mit Haarrolle und Knoten. Flachperlstil.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 3,30, Berlin Nr. 3326. Lippert[1] II 1,407.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1129 Taf. 152. Stilverwandt, anderer Typus: Den Haag Nr. 431 Taf. 82.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

633

Bild 1,50 x 1,24, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,34 x 0,29.

Hockende Sphinx, ähnlich Nr. 632, doch mit gesenktem Kopf. Vorn ein Caduceus.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,413.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

634

Bild 1,95 x 1,40, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,05 x 1,52 x 0,33.

Grundlinie. Liegende Sphinx mit Sichelflügel. Haarkranz aus Rundperlpunkten.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,411; [2]I 916. Raspe–Tassie 66.

Zum Motiv: Den Haag Nr. 429, 430 Taf. 82. AGWien II Nr. 858 Taf. 43.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

635

Bild 1,26 x 1,0, leicht konvex. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,20 x 0,62.

Pegasos, die Hippokrene schaffend. Grundlinie. Das Wunderpferd scharrt mit dem Vorderhuf auf der Erde und neigt den Kopf zum Trinken.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 860 Taf. 43, verwandt Nr. 1130 Taf. 90, vgl. AGD. IV Hannover Nr. 1133 Taf. 223. Stilverwandt: hier Nr. 629.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

636

Bild 1,23 x 0,95, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,10 x 0,42.

Hippokamp. Klassizistischer Stil.

Original: Granat, einst Slg. von Marschall, Dresden.

Publ: Lippert[2] III 1,60.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

637

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,80 x 1,30, minimal konvex. Schrägrand wohl original, Form 16. Gesamtform 16 auf 10 mit abgeschrägten Kanten 2,38 x 1,86 x 0,67.

Hippokamp mit Zügel, hinter ihm ein bindengeschmückter Dreizack.

Original: Achatonyx, einst Slg. Greville.

Publ: Lippert[2] III 1,61.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 364, 365 Taf. 62; stilverwandt: II Nr. 1135 Taf. 91.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

638

Preußischblau, durchscheinend. Bild 1,25 x 1,18, unten und oben mitabgegossene Bestoßungen, flach. Rohling 1,97 x 1,95 x 0,40.

Grundlinie. Eine Zikade hebt einen Kranz zu einer Sonnenuhr empor. Feiner Kugel-Strich-Stil.

Original: Unbekannt.

Ähnliche Motive: AGD. II Nr. 424 Taf. 75 (stilverwandt); AGWien II 1128 Taf. 90; zum Stil vgl. dort Nr. 1129.

2. Viertel 1. Jh. v. Chr.

TIERE

Gruppen

639

Bild 1,28 x 1,05, leicht konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,25 x 0,45.

Ein Löwe reißt einen Hirsch, tritt dem zusammenbrechenden Tier auf ein ausgestrecktes Hinterbein, beißt es ins Rückgrat. Köpfe und Körper sind im Profil gesehen. Über und unter der Gruppe in kräftigen, mit dem Rundperlzeiger geschnittenen Buchstaben, AR: L. CO R. C Y MAE die letzten drei Buchstaben in Ligatur, kein Querstrich fü das A, doch scheint mir »CYME« von der Namensform her nicht möglich. Die untere, am Original vorhandene Haste des E fehlt hier.

Original: Karneol, Kassel, aus Slg. Capello.

Publ: Lippert[2] III 2,437. AGD. III Kassel Nr. 102 Taf. 97 (Lesung: L. CO R. CVME »2. Jh. n. Chr.«).

Zum Motiv: hier Nr. 32 (griech., Kopf des Löwen in Aufsicht). AGWien II Nr. 866 Taf. 44. Denare des Augustus, BMC Empire I 12 Nr. 63, 65 Taf. 2,15.16 (18 v. Chr.). Motiv und Stil nahe, wohl etwas später: Den Haag Nr. 226 Taf. 47 (»Ende 1. Jh. v. Chr.«). Zum Stil, auch der Inschrift, wohl etwas früher: AGWien I Nr. 384 Taf. 65 (»Mitte 1. Jh. v. Chr.«). Die drei Namen müssen einen Mann bezeichnen; daher ist die Lesung CYME als griechischer Frauenname Κύμη/Cyme (eine Amazone: Pape-Benseler[3] I 738; eine Terentia Cyme: H. Solin, Die griechischen Personennamen in Rom, 1982, I 626) oder lateinisches, weibliches Cognomen »Cuma« (De Vit, Onomasticon II; Forcellini VIII 508) nicht möglich. Man könnte lesen: L. Cor(nelii) Cymae(i). Ein Sklave Cym(aeus?) ist CIL VI 2,10 229,100 genannt. Da Cymaeus nicht als römisches Cognomen bekannt ist, wäre der Besitzer der Gemme ein ehemaliger Sklave Cymaeus, Freigelassener eines L. Cornelius.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

640

Bild 1,90 x 1,60, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,06 x 1,77 x 0,45.

Ein Stier, der sich in felsigem Gelände zur Tränke hinabbeugt, wird von einem Löwen angefallen. Die im Verhältnis kleine Raubkatze hat ihr in dieser Stellung wehrloses Opfer von der Seite her angesprungen, beißt ihm in den Nacken. Links ein Baum.

Original: Karneol, einst Slg. Zanetti.

Publ: A. F. Gori – G. F. Zanetti, Le gemme antiche di Antonio Maria Zanetti (Venedig 1750) Taf. 66. Lippert[2] III 2,436.

Zum Stier an der Tränke vgl. hier Nr. 657. Das Motiv ist in dieser Form, soweit ich sehe, auf Gemmen singulär. Häufig dagegen die Darstellung des Löwen, der einen Stier von hinten anfällt, vgl. AGD. IV Hannover Nr. 665 Taf. 86.

1. Jh. n. Chr.

641

Bild 1,30 x 1,10, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,19 x 0,28.

Ein Wolf hat ein Zicklein von vorn angesprungen, zu Boden geworfen, beißt ihm ins Rückgrat, sein Kopf erscheint in Aufsicht. Ein zweites Zicklein springt, nach dem unglücklichen Gefährten umblikkend, hinter dem Rücken des Wolfes davon. Das Fell der Tiere ist fein gestrichelt. Unten sind Sprünge des Originales oder der Matrize mitabgegossen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,495; [2]II 1024. Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 15,64 (nach Lippert-Abdruck).

Stilverwandt: AGD. I 2 Nr. 876 Taf. 101. AGWien II Nr. 1136 Taf. 92. Zum Wolf als Angreifer: AGWien I Nr. 390 Taf. 66.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

642

Leicht rosa, durchsichtig. Bild 1,27 x 0,80, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,0 x 0,32.

Grundlinie. Ein Hund beißt eine nach ihm umblikkende Hindin ins Bein. Zwischen beiden im Hintergrund ein Bäumchen. Die Bestimmung des angegriffenen Tieres ergibt sich aus dem kurzen Schwänzchen, der Kopf ist undeutlich, da die Ohren fehlen. Rundperlvertiefungen für die Gelenke.

Original: Sardonyx, Florenz? (einst Slg. des Großherzogs von Toscana).

Publ: Lippert[2] III 2,440.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

643

Bild 1,25 x 1,0, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,20 x 0,45.

Eine Hindin und – unter ihr – ein Hase fliehen, von einem Hund über (sc. hinter) ihnen, verfolgt. Guter Flachperlstil.

Original: Unbekannt.

Zum Stil z. B. Den Haag Nr. 410 Taf. 80. Motiv nahe: Berlin Nr. 7839. AGWien II Nr. 867 (stilverwandt).

2. Hälfte 1. Jh. v./frühes 1. Jh. n. Chr.

644

Bild 1,20 x 0,90, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,32 x 1,05 x 0,44.

Ein Adler steht auf einem geschlagenen, auf dem Rücken liegenden Hasen, hackt auf ihn ein. Links eine Lanze mit kunstvoll gebildetem Schuh: unterhalb des eichelförmigen Endes zwei kleine Zacken, darunter beiderseits aufwärts gebogene Haken. Klassizistischer Stil mit Flachperlelementen.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,514; [2]II 1053. Raspe – Tassie 1087.

Zum Motiv (ohne Lanze) Köln Nr. 62 Taf. 75. Auf Altar (wohl ein omen): Genf II Nr. 446 Taf. 118. Den Haag Nr. 689 Taf. 120. Verschiedene Varianten: AGD. IV Hannover Nr. 1263-1269 Taf. 172 f. Im vorliegenden Fall spricht die Lanze dafür, daß dem Mo-

tiv eine über den Vorgang hinausgehende Bedeutung beigemessen werden soll: vielleicht als positives Omen für einen Feldzug.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

645

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,15 x 0,94, konvex. Form 22. 1,26 x 1,05 x 0,60.

Grundlinie. Ein Adler hockt auf einem geschlagenen, auf dem Rücken liegenden Hasen, zerrt seine Eingeweide heraus. Ein Adlerjunges nähert sich flügelschlagend, mit gestrecktem Hals von links. Ein Baum neigt seine Zweige über die Szene, darauf ein Vogel (Rabe?).

Original: Unbekannt.

Zum Motiv hier Nr. 644. Ob diese Szene reines Idyll ist oder ebenfalls als omen verstanden werden soll, läßt sich nicht entscheiden.

1. Jh. n. Chr.

646

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,15 x 0,95, leicht konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,27 x 0,49.

Eine von vorn gesehene Eule sitzt auf einem Widderkopf, der eine Ähre im Maul hält. Links ein geflügelter Caduceus über einem kleinen Rundschild mit Gorgoneion als Zeichen. Rechts Lanze und Helm. Feiner Kugel-Strich-Stil.

Original: Karneol, einst Slg. J.-B. Casanova. Jetzt Leningrad?

Publ: Lippert[2] III 1,98.

Tiere und Attribute von Minerva und Mercur sind hier vereint, wohl in der Absicht, den Besitzer der Gemme unter den Schutz dieser Götter zu stellen. Zum Stil, Motive ähnlich: Den Haag Nr. 231, 232. Zum Stil vgl. etwa: Denar des Q. Cassius, Crawford Nr. 428/3 Taf. 52 (55 v. Chr.).

Mitte 1. Jh. v. Chr.

647

Bild 1,28 x 1,02, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,42 x 1,17 x 0,44.

Die nach außen blickenden Protomen eines gezäumten Pferdes und eines Bockes über den ebenso angeordneten Köpfen eines Widders und eines Ebers.

Original: Karneol, verschollen, einst Slg. Riccardi.

Publ: Gori I 49,11 = Reinach Taf. 25. Lippert[2] III 2,422. Cades IV S 10. Gerhard XXVI 1825. Furtwängler, AG. Taf. 46,27. Lippold Taf. 83,10.

Stil und Motiv ähnlich: AGWien II Nr. 864 Taf. 43. Verwandte Motive: AGD. I 2 Nr. 2088-2096 Taf. 182 f. Genf II Nr. 396 Taf. 110. Den Haag Nr. 189. Wenn solche Tierprotomen mit Altären verbunden sind wie AGWien II Nr. 917 Taf. 50, sind sicher Opfertiere gemeint. Ich habe, Gnomon 53, 1981, 798, vermutet, daß Kombinationen von Tierköpfen der vorliegenden Art Opfertiere bedeuten, ›als Andenken an ein bestimmtes Fest oder als allgemeiner Ausdruck der pietas erga deos getragen worden‹ seien. Das gezäumte Pferd wäre in diesem Falle das Oktoberroß für Mars. Für diese Deutung spricht das simpuvium bei den Protomen von Stier und Widder AGD. I 2 Nr. 2092. Wenn a. O. Nr. 2088 die Protome eines Adlers zu Widder- und Pferdekopf gesetzt ist, die nicht als Opfertier, sondern nur als heiliges Tier des Jupiter gedeutet werden kann, ergibt sich die Möglichkeit, auch die anderen Köpfe als Göttertiere zu deuten, also Widderkopf – Mercur, Pferdekopf – Mars. Im vorliegenden Fall kommt eine solche Interpretation wohl nicht in Frage, da Ziegenbock und Eber sich nicht mit bestimmten Göttern verbinden lassen und auch der Widder ein allgemein übliches Opfertier ist. Zum Kopf des Pferdes vgl. hier Nr. 655.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

648

Bild 2,05 x 1,30, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,17 x 1,50 x 0,50.

Ein »Böses Auge« umgeben von übelabwehrenden Tieren, im Uhrzeigersinn, rechts oben beginnend: Frosch, Skorpion, Eidechse, Schildkröte, Ameise(?), Krabbe, Schlange, Fliege.

Original: Smaragdplasma, Florenz, Nr. 3237 (Migliarini).

Publ: Gori II Taf. 95,8 = Reinach Taf. 72. Lippert[2] III 2,466. Raspe–Tassie Nr. 28. Glaspaste Stosch: Winckelmann cl. 7,127 = Berlin Nr. 9722. Jahn, Sb. sächs. Ak. 1855, 97 G Taf. 3,6. Erwähnt: Stephani, CRPétersb. 1865, 199 u. Anm. 1. Cades IV R 24.

Zum Thema: K. M. D. Dunbabin – M. W. Dickie, Jb. f. Antike u. Christentum 26, 1983, 32 ff. Motiv verwandt: Berlin Nr. 3368 Taf. 27. Gute Arbeit mit Rund- und Flachperlzeigern.

1. Jh. n. Chr.

Raubtiere

649

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,66 x 1,27, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,77 x 1,48 x 0,58.

Grundlinie. Schreitender Löwe mit dem Kopf eines Stein- oder Ziegenbocks im Maul.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,564.

In Typus und Stil dem Löwen des Protarchos ähnlich, vgl. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 12,1; ferner: Den Haag Nr. 147 Taf. 30 (›Campanian-Roman Style, 2nd cent.-first half of 1st. cent. B. C.‹). Zum Motiv: Den Haag Nr. 686 Taf. 119.

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

650

Bild 1,83 x 1,36, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,05 x 1,58 x 0,32.

Grundlinie. Schreitender Löwe, den Kopf in Dreiviertelansicht herauswendend.

Original: Jaspis, einst Slg. Odescalchi.

Publ: Museum Odescalcum (1747) II 64. Lippert[1] II 2,479.

Zum Motiv: Furtwängler, AG. Taf. 45,25 (stilverwandt); 50,6 (signiert von Hyperechios, wohl 2. Jh. n. Chr.). Schreitende Löwen mit Kopf im Profil sind leichter zu schneiden und natürlich häufiger: AGD. IV Hannover Nr. 655-658 Taf. 85. Den Haag Nr. 460 Taf. 86. Vgl. hier Nr. 649.

(Wohl 3. Viertel) 1. Jh. v. Chr.

651

Bild 1,50 x 1,35, stark konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,62 x 1,43 x 0,73.

Ein Löwe steht in Dreiviertelansicht, den Kopf nach vorn herauswendend über einem geschlagenen Steinbock. Er hat die rechte Vordertatze auf den Kopf des Beutetieres gesetzt, dessen nach vorn gedrehter Hinterleib zwischen seinem rechten Vorder- und Hinterfuß sichtbar ist. Das glatte Fell des Körpers ist durch ganz feine Strichlein charakterisiert. Der Kopf des Löwen ist sehr tief geschnitten, so daß sich beim Betrachten durch entsprechende Drehung der Paste der Eindruck erzielen läßt, als drehe das Tier den Kopf hin und her, reiße sein Maul auf und schließe es wieder.

Original: Onyx (nach Lippert), Topas (nach Cades), verschollen .

Publ: Lippert[1] II 2,481. Cades IV O 313. Furtwängler, AG. Taf. 28,68 (ohne Angaben).

Zum Motiv: AGD. I 1 Nr. 553 Taf. 58, ähnlich Nr. 554. Zur Strichelung des Fells vgl. hier 641.

(Wohl 3. Viertel) 1. Jh. v. Chr.

652

Bild 1,36 x 0,96, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,53 x 1,14 x 0,50.

Grundlinie. Schreitendes Pantherweibchen, den Kopf mit geöffnetem Maul vorstreckend. Die Flekken des Fells sind durch sehr kleine Rundperlpunkte wiedergegeben.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,567.

Zu Motiv und Stil: AGWien II Nr. 1138 Taf. 93.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Pferde

653

Bild 1,17 x 1,0, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,20 x 0,43.

Breite Grundlinie. Das Oktoberroß im Schritt, hinter seinem Rücken ein ovaler Schild mit Mittelsteg und eine Lanze. Gerundete Körperform, dicke Rundperleintiefungen für Gelenke und Hufe.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,444.

Dem italischen Rundperlstil noch nahestehend, vgl. Den Haag Nr. 178; AGWien II Nr. 1141 Taf. 93, doch sind im Vergleich zu diesen Beispielen, die Übergänge hier feiner ausgearbeitet. Etwas später, gleiches Thema: AGWien II Nr. 1139; zum Thema dort Nr. 873-875 Taf. 45; AGD. IV Hannover Nr. 668 Taf. 87. Den Haag Nr. 411 (?).

1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

654

Bild 1,23 x 0,74, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,50 x 1,0 x 0,50.

Grundlinie. Ein grasendes Pferd. Vor ihm Θ, hinter ihm Π.

Original: Achatonyx, einst im Besitz von Lord Kay.

Publ: Lippert[2] III 2,443.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 666 Taf. 87. Den Haag Nr. 408. AGWien I Nr. 376, 377 Taf. 64, stilverwandt Nr. 374.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

655

Bild rund: 1,06 x 1,06, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,24 x 1,23 x 0,47.

Protome eines gezäumten Pferdes.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,576.

Zum Motiv: Cades IV O 7-14,16. London Nr. 2411, 2412 Taf. 28. AGD. IV Hannover Nr. 1167-1169 Taf. 158.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Rinder

656

Bild 1,68 x 1,33, leicht konvex. Form 20, Unterkante abgeschrägt. 1,94 x 1,67 x 0,42.

Grundlinie. Ein schreitender Stier als Bild des Tierkreiszeichens. Er trägt die Büste des Sol zwischen den Hörnern, über ihm die sieben Sterne der Pleiaden um die Mondsichel, vor ihm wachsen zwei Ähren.

Original: Karneol, Kassel, aus Slg. Capello.

Publ: Lippert[2] III 1,493. AGD. III Nr. 194 Taf. 113 (Apisstier, 2.-4. Jh. n. Chr.).

Zum Thema der Darstellung vgl. Manilius, Astronomica 5,140-142 (ed. G. P. Goold, Loeb 1977, 310 vgl. Sternkarte I).
Taurus, in aversos praeceps cum tollitur ortus,
sexta parte sui certantis luce sorores
Pleiadas ducit.
›Wenn der Stier rückwärts, vornübergeneigt aufgeht, führt er in seinem sechsten Grad die um die Wette strahlenden Schwestern, die Pleiaden herauf.‹ Vgl. H. Gundel in RE X A 472 Nr. 2 s. v. Zodiakos. Der Stier ist, den Gesetzen der Gemmenkunst gemäß, nicht in der bei Manilius geschilderten Position gegeben, dennoch kann kein Zweifel sein, daß das Tierkreiszeichen gemeint ist. Sol zwischen seinen Hörnern, Luna inmitten der Pleiaden zeigen, daß diese großen Gestirne jetzt im Zeichen der beiden Sternbilder stehen. Der Frühaufgang der Pleiaden bezeichnet den Beginn der Ernte: hier angedeutet durch die beiden Ähren; vgl. H. Gundel in RE. XXI 2,2505 f. s. v. Pleiaden (1952).
Pleiaden und Mondsichel mögen zusätzlich auf die ›saeculi felicitas‹ hinweisen, vgl. hier Nr. 332. Henig, Corpus Nr. 409, App. 81. Zum Stil vgl. AGWien II Nr. 1143 Taf. 94. Henkel I 132 Nr. 1434; II Taf. 77,253 (Ring: 1. Jh. v. Chr. – augusteisch).

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

657

Bild 1,90 x 1,44, flach. Form 10, beide Kanten kräftig abgeschrägt, die untere stärker. 2,08 x 1,67 x 0,47.

Ein Stier ist über felsiges Gelände zur Quelle hinabgestiegen, beugt saufend den Kopf, er ist in Dreiviertelansicht von vorn und oben gesehen. Links auf Felsen ein Naiskos, darin die Statuette eines Gottes mit gesenkter rechter, erhobener linker Hand, daneben ein Bäumchen. Unterhalb des Naiskos ein Hund, der sich schnuppernd zu einem umgekehrt U-förmigen Gegenstand beugt (Eingang eines Kaninchenbaus? auf der Replik in Leningrad rechteckig, eher wie ein Täfelchen aussehend).

Original: Roter Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,26. Cades II A 75 (ohne Angaben).

Replik: Karneol, Leningrad, Furtwängler, AG. Taf. 45,3 (Priapstatuette im Naiskos). Zum Motiv: Richter, EG. II Nr. 370, 371. Den Haag Nr. 227 Taf. 47, Nr. 395 Taf. 77. Cades II A 74 (ohne Angaben). Zur Haltung des Stieres: hier Nr. 640. Furtwängler, AG. II 218 weist hin auf das Relief, Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 9 und die schon von Stephani, CRPétersb. 1863, 138 Anm. 5 herangezogene Stelle Nonnus 11, 155 ff.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

658

Bild 1,10 x 0,80, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,27 x 0,98 x 0,37.

Grundlinie. Stoßender Stier. Der Schwanz ist wellenschlagend über den Rücken hin geschwungen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,549.

Zum Motiv: hier Nr. 37, 38, AGD. IV Hannover Nr. 670 Taf. 87; Nr. 1171-1174 Taf. 158 f.; Hamburg Nr. 69 Taf. 264. Motiv und Stil: AGWien II Nr. 877 Taf. 45. Zum Schwanz: AGD. I 3 Nr. 3390 Taf. 321; Berlin Nr. 5510 Taf. 38.

Ende 1. Jh. v. Chr.

659

Bild 1,22 x 1,03, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,33 x 1,10 x 0,33.

Grundlinie. Eine Herde von drei hintereinander stehenden Rindern; das mittlere hebt den Kopf, die beiden anderen senken ihn fressend. Vorn zwei Ähren (?).

Original: Gelber Jaspis, Florenz, einst Slg. des Großherzogs von Toscana.

Publ: Lippert[2] III 2,458.

Rinderherden auf Gemmen: AGD. I 2 Nr. 1000 Taf. 114; I 3 Nr. 2846, Taf. 269. AGWien I Nr. 133 Taf. 24. Den Haag Nr. 558. Nur zwei Rinder: AGD. IV Hannover Nr. 672, 673, 674 Taf. 87 f. Köln Nr. 350 Taf. 116.

Zum Stil: grün-blau-weiße Paste, AGD. I 3 Nr. 3394 Taf. 321 (zu dieser Art von Pasten vgl. AGWien II 8).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

660

Bild 1,53 x 1,27, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,78 x 1,59 x 0,50.

Grundlinie. Ein schreitendes Rind, hinter ihm ein großer senkrecht gestellter Caduceus. Klassizistischer Stil.

Original: Karneol, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[2] III 2,452 (Text 453).

Zum Motiv vgl. Nr. 661, 662.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

661

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,43 x 1,08, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt, 1,59 x 1,30 x 0,50.

Grundlinie. Schreitendes Rind. Linearer Stil.

Original: Amethyst, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,583.

Zu Motiv und Stil vgl. AGWien I Nr. 381. Köln Nr. 406 Taf. 124 (laut Beschreibung). Die Manier Hinterhand und Bauch durch ein liegendes V zu trennen begegnet auch auf einem im Osten geprägten Denar des Augustus: BMCEmpire I 107 Nr. 663 Taf. 16,8 (undatiert, 27-20 v. Chr.).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

662

Bild 1,57 x 1,20, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,82 x 1,44 x 0,65.

Grundlinie. Schreitendes Rind. Oben, AR: Q A F, wohl die Anfangsbuchstaben der tria nomina des Besitzers. Flachperl- und linearer Stil.

Original: Amethyst, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,455 (Text 452). Raspe-Tassie Nr. 13133. (Die Inschrift im Index als ›Q. Alexas, Fec.?‹)

Gleichzeitig mit Nr. 661, doch flüchtiger gearbeitet; vgl. zum Stil: AGD. IV Hannover Nr. 672 Taf. 87. Noch flüchtiger: Den Haag Nr. 419.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

663

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,28 x 1,0, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 1,53 x 1,37 x 0,46.

Grundlinie. Ein grasendes Rind unter einem Baum. Klassizistischer Stil.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGWien I Nr. 382 Taf. 64; II Nr. 1142, 1143 Taf. 93 f. Den Haag Nr. 559. Zum Stil: AGD. IV Hannover Nr. 1178, 1179 Taf. 159.

Ende 1. Jh. v./1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

664

Bild 0,87 x 0,80, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,17 x 1,05 x 0,45.

Grundlinie. Ein stehendes Stierkalb. Klassizistischer Stil.

Original: Unbekannt.

Das Motiv griechisch: Boardman, GGFR. Abb. 504, springend Abb. 574, zwei spielende Kälber, graecopersisch: Abb. 913. Römisch: Aquileia Nr. 1040 Taf. 53 (m. E. ein Kalb). Häufig ist das von der Kuh gesäugte Kälbchen, vgl. AGD. IV Hannover Nr. 1185-1189 Taf. 160 f. Zum Stil vgl. hier Nr. 660.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Hunde

665

Bild 1,22 x 0,94, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,30 x 1,01 x 0,33.

Grundlinie. Sitzender, umblickender Hund mit Maulkorb und Leine, der Maulkorb ähnelt einem Pferdezaum. Rundperlarbeit an Auge, Schnauze, Pfoten, vier Rundperlkreise in Abständen an der Leine (Knoten?).

Original: Grüner Jaspis, verschollen, einst im Besitz des Grafen von Vitzthum.

Publ: Lippert[1] II 1,501; [2] II 1046. Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 15,30 (nach Lippert-Abdruck).

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 222 Taf. 37 (vorderer Hund). Stilverwandt: Den Haag Nr. 186.

2.-3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

666

Bild: 0,77 x ca. 0,60 (Kante gerundet), flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt, obere Kante gerundet. 1,0 x 0,90 x 0,32.

Ein liegender Hund mit zottigem Fell, langem Schwanz, etwas von oben gesehen.

Original: Plasma, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,500.

Zum Stil, Motiv verwandt (Wolf): AGWien II

Nr. 890 Taf. 47. Zum Hundetyp: AGD. II Nr. 465; hier Nr. 147, »Pseudomolosser«.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

667

Bild 1,32 x 0,75, flach; Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 0,87 x 0,47.

Ein laufender Rüde mit langem bogenförmig hochgeschwungenem Schwanz. Schnauze und Ohren sind spitz, die Beine sehr kräftig, das Fell glatt.

Original: Granat, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,502.

Motiv und Stil: AGD. I 2 Nr. 2007 Taf. 177. Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1218, 1219 Taf. 165; 1223 Taf. 166. Köln Nr. 414 Taf. 125. Denare des C. Postumius, Crawford Nr. 394 Taf. 49.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

Schweine

668

Bild 1,40 x 1,20, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,35 x 0,43.

Grundlinie. Ein wilder Eber steht mit schräg auf die Erde gestemmten Vorderbeinen vor Schilfstengeln. Das borstige Fell ist durch feine Strichlein wiedergegeben.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,573.

Zum Stil, Motiv ähnlich: AGD. IV Hannover Nr. 1201 Taf. 162.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

669

Bild 1,05 x 0,87, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,15 x 1,0 x 0,30.

Grundlinie. Hockendes Mutterschwein.

Original: Onyx, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] II 2,490.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1204-1207 Taf. 163. Stilverwandt: Den Haag Nr. 424.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis frühes 1. Jh. n. Chr.

Vögel

670

Bild 1,17 x 1,03, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, die untere stark. 1,48 x 1,40 x 0,36.

Ein flügelschlagender Adler hält einen Kranz in den (vom Kranz verdeckten) Fängen. Der rechte Flügel ist von innen, der linke von der Außenseite her gesehen. Mit großer Sorgfalt ist die unterschiedliche Befiederung der einzelnen Körperteile gearbeitet: Kurze Strichlein kennzeichnen den Flaum der oberen Hälfte des linken Flügels, eine Kette von Rundperlpunkten seinen oberen Rand; feingestrichelt sind die Schwungfedern beider Flügel und die des Schwanzes, U-förmige Häkchen geben die Befiederung des Körpers wieder. Die Blätter des Kranzes sind durch Rundperlpunkte wiedergegeben, so daß der Eindruck eines Eichenkranzes entsteht; er verschmälert sich nach hinten; die nach links flatternden, einmal gedrehten Binden sind sorgfältig gezeichnet, ihre Enden mit einem Bleikügelchen beschwert.

Original: Karneol, einst Slg. Fürstenberg.

Publ: Lippert[2] III 2,461.

Die Darstellung hebt sich durch die hohe Qualität von Entwurf und Ausführung aus der Masse der Adlerbilder auf Gemmen heraus. Ein einzigartiger Versuch ist die Wiedergabe der Flügel von verschiedenen Seiten. Er fand wohl keine Nachahmung weil er formal weniger befriedigt als die bei Adlern in Dreiviertelansicht übliche Darstellung beider Flügel von der Innenseite her, wodurch die leere Stelle rechts gefüllt wird, vgl. z. B. AGD. I 3 Nr. 3407, 3411 Taf. 322. AGD. IV Hannover Nr. 1254, 1256 Taf. 171. Der Stil des Adlers ist klassizistisch, hat jedoch Elemente des Rundperlstils (oberer Rand des linken Flügels, ›karierter‹ Schwanz). Diese Elemente verbinden ihn mit Adlern der Mitte des 1. Jh. v. Chr. wie AGWien II Nr. 1161 Taf. 96. Goldstater des Cn. Lentulus, Crawford Nr. 549 Taf. 64 (59 v. Chr.?), die jedoch deutlich früher sind. Vergleichbare feine Binnenzeichnung hat ein frühaugusteischer Karneol in Genf, Vollenweider, Steinschneidekunst 71 Taf. 77,7. Eine ähnliche Verbindung des klassizistischen Stiles griechischer Herkunft mit Elementen des traditionellen republikanischen Kugel-Strich-Stils zeigen zwei Wiener Gemmen mit Darstellungen des Gaius Caesar und des Augustus (AGWien I Nr. 515 Taf. 86; II Nr. 1089 Taf. 83).

Die Gemme darf wie die Aurei, BMCEmpire I 106 f. Nr. 656 Taf. 16,4, 657, 658 und der Adlerkameo in Wien (nach Eichlers Interpretation, Eichler-Kris Nr. 4 Taf. 2) auf die Verleihung der corona civica an Augustus im Jahre 27 v. Chr. bezogen werden.

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr., wohl um oder bald nach 27 v. Chr.

671

Bild 0,88 x 0,73, flach. Form 11, Unterkante abgeschrägt. 1,07 x 0,93 x 0,42.

Grundlinie. Ein Hahn vor einer großen Ähre. Kugel-Strich-Stil.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv, gleiche Stilrichtung; jedoch früher: AGD. I 2 Nr. 2037 Taf. 179. Zum Stil: AGWien I Nr. 391 Taf. 66.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

672

Bild 1,35 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,48 x 1,17 x 0,25.

Ein Rabe steht auf einem Köcher mit Riemen, aus dem zwei Pfeile schauen, hält eine Waage im Schnabel. Über ihm ein Blitzbündel. Das Gefieder ist durch kleine Strichlein mit feinstem Zeiger angegeben.

Original: Sard, London, British Museum, aus Slg. Towneley.

Publ: Winckelmann cl. 2,1166 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9798). Lippert[1] II 1,59. Cades IV P 38. Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 21,9. London Nr. 2434 Taf. 28.

Der Rabe als Vogel des Apollo steht auf dessen Attribut, dem Köcher. Die Waage wird von Imhoof-Blumer u. Keller als Himmelszeichen gedeutet und müßte in diesem Falle eine Beziehung zum persönlichen Horoskop des Besitzers der Gemme haben. Denkbar wäre auch, daß dieser sich außer dem Schutz des Apollo, auch den des Jupiter (Blitz) und der Aequitas oder Moneta (Waage) sichern wollte.

Vgl. zum Stil, Motiv verwandt: AGD. I 3 Nr. 3448 Taf. 325. Zum Motiv (Rabe auf Köcher): AGD. IV Hannover Nr. 1277 Taf. 174, zum Raben auch Nr. 1278-1284 Taf. 174 f.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

673

Bild 1,15 x 0,88, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,25 x 0,98 x 0,59.

Der Rabe des Apollo steht auf einem Lorbeerzweig. Oben ein Stern. Feingestricheltes Gefieder.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,58.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1278-1281 Taf. 174 f. Stilverwandt hier Nr. 672.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

674

Bild 1,45 x 1,25, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,68 x 1,45 x 0,35.

Ein Pfau sitzt auf einem umgestürzten Korb, in dem Ähren stecken. Oben ein Zweig, vorn ein Füllhorn. Vom Rand des Füllhorns bis zu den beiden Ähren scheint eine längliche Beschädigung in der Rückseite durch.

Original: Roter Jaspis, Florenz, einst Slg. des Großherzogs von Toscana.

Publ: Lippert[2] III 2,462.

Ähnliche Kombination von Motiven: AGD. IV Hannover Nr. 1639 Taf. 217; ein stilverwandter Pfau dort Nr. 1248 Taf. 170. Zum Korb: AGD. I 3 Nr. 3422 Taf. 323.

1. Jh. n. Chr.

675

Bild 0,95 x 0,80, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,23 x 1,12 x 0,36.

Eine flügelschlagende Gans hält einen Halm (?) im Schnabel.

Original: Amethyst, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,464.

Stilverwandt, zwei Gänse: AGD. I 2 Nr. 2064, 2065 Taf. 181. Schwan und Schlange: Berlin Nr. 5758 Taf. 40. Schwan auf seinem Nest: AGWien II Nr. 897 Taf. 47.

1. Jh. n. Chr.

676

Bild 0,80 x 0,35, der breite Schrägrand vielleicht dem Original entsprechend. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 0,77 x 0,64.

Zwei einander gegenüberstehende Tauben.

Original: Onyx, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks, Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 2,517.

Zu Stil und Motiv vgl. Den Haag Nr. 724.

1. (bis 2.?) Jh. n. Chr.

Verschiedene

677

Blaugrün, durchsichtig. Bild 1,04 x 0,74, flach. Form 14, Unterkante minimal abgeschrägt.
1,35 x 1,04 x 0,50.

Ein Delphin vor einem Dreizack. Die Farbe der Paste ist offenbar passend zum Motiv als Farbe des Wassers gewählt.

Original: ›Achates Sapphir(us)‹. (Lapislazuli, wenn Heyne die Stelle Plinius, nat. hist. 37, 119-120 richtig interpretierte), einst im Besitz des Baron von Gleichen.

Publ: Lippert[1] III 1,118.

Zum Motiv, Stil verwandt: AGWien II Nr. 1172 Taf. 98. Während dort und bei Vergleichsbeispielen die Spitze des Dreizacks oben ist, scheint hier der Delphin schwimmend, den Dreizack im Maul tragend gedacht, vgl. aber Aquileia Nr. 1405 Taf. 71. Zum Delphin: AGD. IV Hannover Nr. 1305 Taf. 179.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

678

Bild 1,15 x 1,15 rund, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,33 x 1,33.

Eine auf dem Rücken liegende Zikade auf einem Weinblatt. Sehr feine, flach eingeschnittene Arbeit.

Original: Sard, einst Slg. Stosch (nach Lippert, ob richtig?).

Publ: Lippert[1] I 2,511. Cades IV R 15 (ohne Angaben). Gerhard XXVII 1920.

Ähnliche Motive, alle stilverwandt: Furtwängler, AG. Taf. 45, 64.65. AGD. IV Hannover Nr. 1309 Taf. 180. AGWien I Nr. 535 Taf. 90. Zur Zikade: Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 23,38 = Berlin Nr. 7078 Taf. 53. AGD. IV Hannover Nr. 1289 Taf. 176.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

679

Bild 1,13 x 0,85, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,33 x 1,08 x 0,37.

»Fliege oder Biene auf Blumen sitzend« (Imhoof-Blumer u. Keller).

Original: Amethyst, verschollen, einst Slg. Strozzi.

Publ: Lippert[1] II 2,527; [2]II 1069. Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 23,39 (nach Lippert-Abdruck).

Lippert faßt das Insekt als honigsaugende Biene auf und versteht sie unter Hinweis auf Vergil, Aen. 1,430 ff., als Symbol des Fleißes. Vgl. Bienen: Berlin Nr. 2139 Taf. 19 (= Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 23,48), Nr. 6601 Taf. 46. Fliege: London Nr. 2566 Taf. 29.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

680

Bild 0,50 x 0,43, flach, unregelmäßiger nach unten breiter werdender Schrägrand, vielleicht dem Original entsprechend. Form 9 auf 14. 1,10 x 1,07 x 0,45.

Ein Skorpion, vielleicht das Tierkreiszeichen.

Original: Hyazinth, verschollen

Publ: Lippert[2] III 2,468.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1297 Taf. 178. Köln Nr. 30 Taf. 69; Nr. 441 Taf. 129.

1. Jh. n. Chr.

SACHEN

Schiffe

681

Bild 1,45 x 1,10, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,62 x 1,34 x 0,33.

Ein Kriegsschiff unter Segel, mit rundem Bugknauf und langer V-förmiger Heckzier. Der Steuermann sitzt am Ruder, zwei Matrosen sind am Segel beschäftigt. Miniaturstil.

Original: Einst Slg. des Herzogs von Württemberg.

Publ: Lippert[2] III 2,362.

Motiv und Stil: Berlin Nr. 6694 Taf. 47. Das gleiche Motiv auf einer im Stil nah verwandten, nicht ganz so fein gearbeiteten Glaspaste in Genf II Nr. 511 Taf. 130, zu deren Datierung Vollenweider auf Denare des Q. Nasidius, Crawford Nr. 483/2 Taf. 57 (44-43 v. Chr.) verwies. Zum Motiv vgl. auch Gori II Taf. 49,3 = Reinach Taf. 59. AGWien II Nr. 909 Taf. 49. Ohne Besatzung: AGD. IV Hannover Nr. 734 Taf. 95. AGWien II Nr. 1169 Taf. 98 (stilverwandt).

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

682

Bild 1,10 x 0,93, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,33 x 1,14 x 0,37.

Ein Kriegsschiff mit Schwanenhals und -flügeln als Bugzier, schwanenhalsförmig geschwungenem Heck mit rundem Knauf. Der Steuermann sitzt am Ruder. Auf dem Deck drei Krieger mit Lanzen und Rundschilden.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 49,5 = Reinach Taf. 59. Lippert[2] III 2,360. Raspe–Tassie Nr. 2706.

Schiffe mit Schwerbewaffneten: AGWien II Nr. 912, 913, 993, 1170. Genf II Nr. 503-505 Taf. 128.

Tierprotomen als Bug: Furtwängler, AG. Taf. 46,60 (Hahn). Sotheby's 11. 7. 1977 lot 128 (= Southesk F 18, Hund).

Letztes Drittel 1. Jh. v. Chr.

683

Bild 1,18 x 0,82, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,46 x 1,06 x 0,45.

Ein über Wellen fahrendes Kriegsschiff mit schwanenhalsförmiger Bug-, palmettenähnlicher Heckzier. Auf dem Deck ein Thyrsos mit flatternder Binde und zwei Feldzeichen.

Original: Unbekannt.

Vergleichbar ist das Kriegsschiff, auf den zu Nr. 685 genannten Münzen des Marcus Antonius, auf deren Rückseiten zwei ähnliche Feldzeichen mit Adler erscheinen. Die gleichen Motive kommen getrennt auf verschiedenen Denaren des Clodius Macer vor, BMCEmpire I 285 f. Taf. 49,1-8 (8 n. Chr.), doch ist das Heck dort höher. Der Stil der mit feinen Flachperl- und Schneidezeigern geschnittenen Gemme läßt sich nicht in sehr enge zeitliche Grenzen festlegen.

Zum Motiv: AGD. I 2 Nr. 2115 Taf. 184,2114. Verwandt: AGWien II Nr. 910 Taf. 49. Genf II Nr. 507-510 Taf. 129. Köln Nr. 44 Taf. 70. AGD. IV Hannover Nr. 732, 733 Taf. 94.

Letztes Drittel 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

684

Bild 1,05 x 0,83, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,32 x 1,07 x 0,40.

Ein Kriegsschiff mit kreisförmiger Verzierung am Bug, ursprünglich wohl palmettenähnlicher am Heck. Auf dem Deck drei Feldzeichen; der obere Teil des rechten und der Heckzier fehlen bis auf geringe Reste, waren am Original wohl durch nachträgliche Politur verloren gegangen.

Original: Sard, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 2,451.

Zum Stil, Motiv verwandt: Nr. 683.

Letztes Drittel 1. Jh. v. bis 1. Jh. n. Chr.

685

Bild 1,40 x 1,0, flach. Form 9, Kanten abgeschrägt. 1,50 x 1,12 x 0,34

Ein Panzer und ein von der Seite gesehener Rundschild (Punktkette am Rand, Zeichen zur Raute mit Quersteg zu ergänzen, Schild?) stehen vor dem Bug eines Kriegsschiffes, auf diesem steht in verkleinertem Maßstab der Mauerring einer Stadt mit Tor und Türmen, dahinter ein Speer.

Original: Karneol, Florenz, Nr. 2390 (Migliarini).

Publ: Gori II Taf. 50,5 = Reinach Taf. 60. Lippert[1] II 2,449. Winckelmann cl. 6,70 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9966). Raspe – Tassie Nr. 2694.

Die Gemme erinnert offenbar an den Sieg über eine Stadt mit Hilfe der Flotte. Das Schiffsvorderteil ähnelt dem auf Münzen des M. Antonius von 32-31 v. Chr., Crawford Nr. 544 Taf. 64 (544/12) vgl. BMC. Republic III Taf. 116,1-15. Steiler hochgezogen ist der Bug des Aureus Crawford Nr. 521/1 Taf. 62 (40 v. Chr.). Ähnliche Schiffe auf einer braunen Paste mit weißem Querstreif, die drei Kriegsschiffe vor den Mauern einer Stadt zeigt: AGD. IV Hannover Nr. 735 Taf. 95 (›2. Hälfte 1. Jh. v./Anfang 1. Jh. n. Chr.‹). Ähnlich, ohne Stadtmauern: Lippert[1] III 2,485 (Sard, Baron von Gleichen).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Panzer und Helme

686

Dunkelblau, undurchsichtig. Bild 0,93 x 0,67, flach. Form 14. 1,13 x 0,89 x 0,46.

Ein Muskelpanzer über kurzer Tunica. Mit rundköpfigen Zeigern gearbeitet, Rundperleintiefungen für die Hüften.

Original: Onyx, einst Besitz des Baron von Gleichen.

Publ: Lippert[1] III 2,483.

Zum Motiv: AGD. I 2 Nr. 2133 Taf. 185. AGD. III Göttingen Nr. 38 Taf. 31, Nr. 590 Taf. 79 mit Hinweis auf Berlin Nr. 2209 Taf. 20 und die nicht abgebildeten Pasten Nr. 2210-2213.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

687

Bild 1,19 x 1,04, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,45 x 1,35 x 0,30.

Ein Gesichtshelm mit Widderhorn auf dem Kopfteil. Die Stirnhaare sind durch feine Rundperlpunkte, der Bart durch ebensolche Strichlein wiedergegeben. Nase, Helmbuschansatz und -spitze waren am Original berieben.

Original: Onyx, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,381.

Zu Motiv und Stil vgl. Furtwängler, AG. Taf. 29,71 u. 72 (= Berlin Nr. 5949 mit Hinweis auf Repliken Berlin Nr. 5947, 5948, 5950, die nicht abgebildet sind). AGD. IV Hannover Nr. 739 Taf. 95.

Mitte bis 3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

688

Bild 1,34 x 1,06, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,57 x 1,28 x 0,43.

Ein Gesichtshelm mit doppeltem Busch und schlafendem Hund auf dem Kopfteil.

Original: Jaspis, Florenz, einst Slg. des Großherzogs von Toscana.

Publ: Lippert[2] III 2,382. Winckelmann cl. 2,1022, Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9680.

Zum Motiv: Berlin Nr. 6682 Taf. 47.

Ähnliche Helme mit anderer Verzierung, gleiche Zeit: AGD. IV Hannover Nr. 740-742 Taf. 95 f.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

689

Bild 1,30 x 0,95, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,38 x 1,08 x 0,26.

Ein aus Tieren und Tierköpfen gebildeter Helm. Den Kopfteil bildet ein liegendes Pferd mit kurz geschorener Mähne, darüber der Helmbusch, vorn ein Eber-, hinten ein Widderkopf.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,526 (Text 525). Cades IV M 86.

Vgl. Cades IV M 81 (Widder, Eber, Hund) 82 u. 83 (oben die lupa), 84, 87 (oben Hund). Berlin Nr. 6685 Taf. 47 = Furtwängler, AG. Taf. 29,77 (Schlafender Hund, Eber-Widderkopf). New York Nr. 543 Taf. 63 (ebenso, um das Vorderteil einer Eidechse erweitert). Ähnlich Fossing Nr. 520, 522 Taf. 7.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

Musikinstrumente

690

Bild 1,13 x 1,02, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,38 x 1,18 x 0,42.

Eine Leier, deren Schallkörper von einer liegenden Hindin, deren Hörner von Delphinen gebildet werden.

Original: Karneol, Florenz, einst Slg. des Großherzogs von Toscana.

Publ: Lippert[2] III 1,126.

Zum Motiv: Rossi-Maffei II Taf. 48. Wien Inv. IX B 1098, 1099. Verwandte Motive: Cades IV E 86, 87.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

691

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,63 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,73 x 1,10 x 0,37.

Ein Sistrum.

Original: Plasma, verschollen.

Publ: Rossi-Maffei III Taf. 8. Lippert[1] I 1,418.

Vgl. zum Motiv: AGD. I 1 Nr. 366 Taf. 43 (um 300 v. Chr.).

Wohl 1. Jh. n. Chr.

692

Bild 1,20 x 0,75, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,32 x 1,03 x 0,43.

Ein Sistrum.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,499.

Vgl. Nr. 691.

Wohl 1. Jh. n. Chr.

Kultgerät

693

Zart gelblich mit violetten Schlieren, durchsichtig. Bild 0,95 x 0,86. Form 14, Unterkante abgeschrägt, das Bild vertieft. 1,42 x 1,22 x 0,48.

Simpuvium und Weihwedel als Zeichen des Pontifikates, Kanne und lituus als Zeichen des Augurates. Die Stiele von Simpuvium und Weihwedel sind aus Rundperlpunkten zusammengesetzt.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,392.

Die gleichen Insignien auf Denaren Caesars, Crawford Nr. 467/1a Taf. 55, 467/1b (46 v. Chr.) und des Octavian, Crawford Nr. 537/1 Taf. 64; 538/1 Taf. 64 (37 v. Chr.), vgl. Verf. in Tainia, Roland Hampe ... dargebracht 407 ff. Stilistisch steht die Gemme den caesarischen Münzen näher.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr., wohl 46 v. Chr.

694

Bild 1,24 x 0,93 konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt, die untere stark. 1,44 x 1,13 x 0,53.

Ein Thymiaterion in Form eines zierlichen Kesseldreifußes (aus Metall). Die Füße der Dreifußbeine sind durch Rundperlvertiefungen mit kleinen Spitzen gegeben, es sind wohl Raubtiertatzen gemeint. Oberhalb der Füße sind die Beine durch ein breites Band zusammengefaßt, darüber breiten sie sich allmählich aus, in der Mitte noch einmal von einem Reif umgeben, und enden in figürlichen Attaschen an der Kesselwand: rechts und links einem Ziegenkopf, vorn einer Löwenprotome. Über der Kesselmündung ist die Flamme angegeben.

Original: Hyazinth, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[1]III 1,55. Cades IV L97 (ohne Angaben).

Zu dem zierlichen, in der schlanken Form des Gerätes leicht archaisierenden Stil der Gemme: Verf. in Tainia. Roland Hampe ... dargebracht 410.

Zum Motiv: Berlin Nr. 6076 Taf. 41.

3. Viertel 1. Jh. v. Chr.

Gefäße

695

Bild 1,22 x 1,0, wenig konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,30 x 1,02 x 0,43.

Ein Prunkgefäß (aus Metall) mit engem Hals, weitem Bauch und querstehendem Griffhenkel. Auf dem Bauch, unter dem Henkel eine liegende Sphinx, zu beiden Seiten des Henkels je eine Maske (undeutlich). Auf der Schulter ein galoppierender Pegasus.

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 5,123. Lippert[1] I 2,53. Cades IV H 47. Berlin Nr. 7117 Taf. 53. Furtwängler, AG. Taf. 46,63. Erwähnt: Vollenweider zu Genf II Nr. 556.

Vollenweider, a. O., vgl. auch zu Nr. 551, 555, 557, nimmt an, daß die Darstellung solcher Prachtgefäße auf Vasen durch berühmte Beutestücke, etwa aus dem Triumph über Mithridates (61 v. Chr.) angeregt worden sei. Das erscheint einleuchtend. Mit genauen Kopien ist, wie die Varianten z. B. des vorliegenden Typus zeigen, nicht zu rechnen. Zu subtil und nicht tragfähig scheint mir der Rückschluß aus dem Stil der Genfer Paste Nr. 556 auf ein italisches Metalloriginal vielleicht aus der Gegend von Neapel, das seinerseits von einem Gefäß der Mithridatesbeute angeregt worden wäre. Die Genfer Paste ist stilistisch etwas weniger fein als der Berliner Karneol, ob deshalb früher? Vollenweider datiert sie um 60 v. Chr. Die feine Rundperlarbeit an dem Berliner Karneol spricht für eine Datierung in das

3. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

696

Bild 1,04 x 0,75, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,14 x 0,86 x 0,28.

Eine schlanke Amphora mit Deckel, hochgeschwungenen dünnen Henkeln (aus Metall). Schulter und unterer Teil des Bauches sind geriefelt, dazwischen ein Fries mit einem Tier (undeutlich). An jeden Henkel ist eine Binde geknotet.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,535.

Vgl.: Furtwängler, AG. Taf. 46,58. AGD. I 2 Nr. 2121 Taf. 184, Berlin Nr. 6700 Taf. 47. Den Haag Nr. 440.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

697

Bild 1,69 x 1,18, flach. Form 10, beide Kanten stark abgeschrägt. 1,93 x 1,38 x 0,32.

Eine bauchige Amphora mit weit über die Mündung hochgeschwungenen, bindengeschmückten Henkeln auf zierlichem Fuß (aus Metall). Schulter (und unterer Teil des Bauches?) sind geriefelt. Eine doppelt geschwungene Girlande aus Rundperlpunkten schmückt den Hauptfries.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,555.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

698

Bild 0,84 x 0,57, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 0,88 x 0,67 x 0,34.

Eine Art Stamnos auf zierlichem Fuß mit hochstehenden Seitenhenkeln und Deckel (aus Metall). Als Deckelgriff dient ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen. Der Gefäßbauch ist mit breiten nach oben gerichteten Zungen verziert. Sehr kleines Format.

Original: Onyx, einst im Besitz des Grafen von Vitzthum.

Publ: Lippert[1] II 2,550.

Vgl. Berlin Nr. 2272 Taf. 20. AGD. III Göttingen Nr. 573 Taf. 78.

Zum Zungenmuster, gleiche Zeit: Genf II Nr. 557, 558 Taf. 138.

Mitte 1. Jh. v. Chr.

699

Bild 1,39 x 1,16, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,24 x 0,33.

Ein Prachtkrater (aus Metall) mit Deckel, dessen Griff eine liegende Sphinx darstellt. Der obere Rand ist mit einem Eierstab verziert, den Kelch schmückt ein dionysischer Relieffries. Alle Figuren bewegen sich von links nach rechts. Vorn eine Frau, dann eine dicke Gestalt, wohl Papposilen, eine Frau mit erhobenen Armen (Krotala schlagend?) und eine weitere Figur am linken Rand. Unterhalb des Frieses sitzt beiderseits ein nach oben gebogener kleiner Henkel. Der untere Teil des Gefäßkörpers und der Fuß sind mit Zungenmuster versehen.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,529. Cades IV H 43. Gerhard XXVIII 1997.

Zum Motiv: Den Haag Nr. 83, Nr. 439. Das Vorbild muß ähnlich dem des Krater Borghese im Louvre (Enc. Phot. III Taf. 258,259. W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI. Ergh. 20, 1959, 108 Nr. 1) und seiner Repliken, die nach Fuchs, a. O. 118, auf eine Schöpfung der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. zurückgehen, ausgesehen haben.

2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.

700

Bild 1,36x0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,56x1,10x0,46.

Eine (metallene) Kanne auf kleinem Fuß, unverziert bis auf zwei Wulste zwischen Hals und Schulter bzw. Schulter und Bauch und die palmetten- oder blattförmige Henkelattasche.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,554.

Vgl. AGD. II Nr. 558 Taf. 96 = Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I Taf. 60,1, aus dem augusteischen Schatzfund von Petescia (Turania), stilverwandt. AGD. IV Hannover Nr. 1350-1352 Taf. 186. Aquileia Nr. 1457 Taf. 74. AGD. I 3 Nr. 3447 Taf. 325.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

701

Dunkelblau, schwach durchscheinend. Bild 1,80x1,45, konvex. Rohling, Rand teilweise abgekniffen. 2,07x1,80x0,62.

Ein schlanker Volutenkrater mit Deckel. Beim Abdrücken wurde die Deckel- und obere Henkelzone sowie der rechte Henkel teilweise verdoppelt. Masken am oberen Henkelansatz. Deckel und Unterteil mit Zungenmuster versehen, auf dem Kelch eine Efeuranke.

Original: Unbekannt.

Ähnliche Form: Genf II Nr. 551 Taf. 137. Zur Form des Deckel-Knaufs: Berlin Nr. 6014 Taf. 41.

1. Jh. n. Chr.

Verschiedenes

702

Violett, durchscheinend. Bild 1,07x0,90, flach. Rohling 1,84x1,50x0,35.

Der geflügelte Fuß des Mercur über einem Caduceus mit einem abwärts gerichteten Flügel (Stiel aus einer Kette von Rundperlpunkten). Vorn ein Schmetterling. Hinter diesem beginnend, mit dem Rundperlzeiger geschnitten, AR: HYAC, Ὑας, wohl der Name

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Mariette I Taf. 62 = Reinach Taf. 89. Raspe-Tassie Nr. 2505. Chabouillet Nr. 1615.

Zu Motiv und Stil: AGWien I Nr. 395 Taf. 66. Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1334 Taf. 184.

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

703

Bild 1,30x1,07, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,52x1,29x0,45.

Ein Ring im Profil. Auf der Platte Amor in einem von zwei Hähnen gezogenen Rennwagen, vor den Hähnen ein Schmetterling. Im Innern des Ringes ein Häschen; beiderseits eine Ähre. Unten fasces (ohne Beil), darüber, mit dem Rundperlzeiger geschnitten, Rundperlpunkte an den Hastenenden, AR: M. VIRRI.

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 5,211. Lippert[1] I 2,487. Bracci II Tav. d'agg. 19,1, hier Abb. 70. Cades IV S 65. Gerhard XXVII 1985. Panofka, AbhAkBerl. 1851, 28 Taf. 1,34. Erwähnt: Stephani, CRPétersb. 1873, 50 u. Anm. 3 f.; 1877, 93 u. Anm. 1. Berlin Nr. 7120 Taf. 53 (s. v. ... Steine der Kaiserzeit von flüchtiger Arbeit). Furtwängler, AG. Taf. 46,41 (s. v. griechisch-römische Steine, Gemmen mit symbolischen Bildern). Erwähnt: AGWien II zu Nr. 939.

Siegel eines M. Virrius, der nach Ausweis der fasces ein höherer Magistrat gewesen sein muß. Virrius, ein italischer Familienname: H. Gundel in RE. IX A (1961) 242 s. v. Virrius.

Zur Ringform: Henkel I 20 f. Nr. 124, II Taf. 7 (1. Jh. v. Chr. – augusteisch).

2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.

704

Bild 0,96x0,77, flach. Form 14. 1,14x0,96x0,39.

Ein Ring im Profil. Auf der Platte kniet Amor, hält mit der linken eine (besiegte) Maus am Schwanz fest, in der Rechten einen Palmzweig. Beiderseits je ein Schmetterling. Im Ring die Maske einer schönen Hetäre in Dreiviertelvorderansicht. Unten ein zierliches Pedum, durch feinste Rundperlpunkte in großen Abständen gegliedert.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. von Bose, 1841.

Publ: M. A. Causeus (de la Chausse) Le gemme antiches figurate (1700) Taf. 188. Lippert[1] II 2,478 (als Besitz der Stadt Leipzig, wohl irrtümlich). Berlin Nr. 7124 Taf. 53 (s. v. Steine der Kaiserzeit von flüchtiger Arbeit).

Zur Ringform vgl. Henkel I 21 f. Nr. 132, II Taf. 7 (1. Jh. v. Chr. – augusteisch). Verwandtes Motiv: hier Nr. 703.

1. Jh. v./1. Jh. n. Chr.

RÖMISCH 2.-4/5. JAHRHUNDERT N. CHR.

GÖTTER UND GÖTTINNEN

GRUPPEN

705

Rötlich, durchsichtig. Bild: 1,20 x 1,0, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,47 x 1,23 x 0,54.

Grundlinie. Die kapitolinische Trias auf Thronen, in Vorderansicht. Juno und Jupiter halten Patera (AR: rechts) und Zepter, Minerva die Lanze in der einen Hand, während sie die andere (AR: rechte) Hand zum Helm hebt.

Original: Chalcedonhaltiger Jaspis, Florenz.

Publ: Gori I 57,4 = Reinach Taf. 29 (mit Hinweisen). Lippert[2] III, 1, 29. Raspe – Tassie 836.

Zum Motiv: Furtwängler, AG. Taf. 44,48. AGD. I 3 Nr. 2458 Taf. 223. Richter, EG. II Nr. 52. Deutung des Helmberührens als Gestus der Epiphanie: Simon, JdI. 75, 1960, 146 ff. Abb. 8.

2. Jh. n. Chr.

706

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,9 x 1,5, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,18 x 1,72 x 0,40.

Grundlinie. Zweimal Jupiter auf Thron mit hoher Lehne mit Adlerzepter und Blitz. Oben ein kleiner, bärtiger Kopf. Unter der Grundlinie: HVM, wahrscheinlich AR: MVH zu lesen, Anfangsbuchstaben der tria nomina des Besitzers?

Original: Karneol, Berlin (Ost), aus Slg. Stosch.

Publ: Lippert[2] III 1, 30 (irrtümlich: Slg. Brühl). Berlin Nr. 2608 Taf. 23 (mit Literatur).

Zum Motiv der einzelnen Figur: AGWien II Nr. 1230, 1231.

Spätes 2. bis frühes 3. Jh. n. Chr.

707

Zwei Abdrücke einer Gemme.

A: Bild 1,18 x 0,88, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,35 x 1,02 x 0,40.

B: Bild 1,15 x 0,87, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,34 x 1,03 x 0,32.

Die Oberfläche von A ist stärker beschliffen als bei B. Der Oberkörper des Asklepios kommt bei A schärfer heraus.

Grundlinie. Asklepios mit Schlangenstab und Hygieia, die Schlange aus der Patera fütternd, stehen einander gegenüber, die Körper in Dreiviertelansicht, die Köpfe ins Profil gewandt, zwischen Ihnen der kleine Telesphoros im Kapuzenmantel, in Vorderansicht.

Original: Granat, einst im Besitz von Louise de Medicis, Kurfürstin von der Pfalz.

Publ: Gori I 68,8 = Reinach Taf. 33. Lippert[1] II 1,243; [2]I 666 und [2]III 1,376. Cades II D 22. Winckelmann cl. 2,1422 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9546).

1.-2. Jh. n. Chr.

708

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,5 x 1,1, flach, ein Stück des originalen, geraden Randes ist mit abgegossen. Rohling, Rand abgekniffen. 1,7 x 1,4 x 0,35.

Grundlinie. Minerva, die gesenkte Hand auf dem Schild ruhend, die erhobene auf die Lanze gestützt und Mercur mit Caduceus und Beutel, umgeben von Hahn, Ziege, Schildkröte und Skorpion.

Original: Unbekannt.

Zum Typus der Minerva: AGWien II Nr. 1422 Taf. 137; zu dem des Mercur Nr. 1310 Taf. 121.

2. Jh. n. Chr.

AESCULAP

709

Milchig weiß, durchscheinend. Bild 1,0 x 0,77, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,29 x 1,06 x 0,54.

Kurze Grundlinie. Stehender Aesculap in Vorderansicht, den Kopf zur Seite gewandt. Der Mantel liegt um den Unterkörper, fällt über die rechte (AR linke) Schulter nach vorn. Die Rechte hält den Mantel in Taillenhöhe, die gesenkte Linke ist auf den von der Schlange umwundenen Stab gestützt.

Original: Unbekannt.

Zu Motiv und Stil: AGWien II Nr. 1256 Taf. 112.

2./3. Jh. n. Chr.

AMOR

710

Bild 1,0 x 1,0, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,15 x 1,15 x 0,35.

Grundlinie. Amor lenkt einen von zwei Hähnen gezogenen (Nußschalen?-)Wagen.

Original: Verschollen.

Publ: Cades II B 161.

Motiv: London Nr. 1484 Taf. 20.

1./2. Jh. n. Chr.

711

Bild 1,3 x 1,3, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,45 x 0,5.

Amor steht, auf einem Delphin reitend, in einem Nußschalenwagen; der Delphin hält die Zügel eines Garneelengespannes im Maul.

Original: Unbekannt.

2. Jh. n. Chr.

712

Bild 2,0 x 1,6, konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,05 x 1,65 x 0,6.

Amor reitet, eine kleine Peitsche haltend, auf einem Löwen mit gewaltiger Mähne. Zwischen den Vordertatzen des Löwen ein Bockskopf.

Original: Sard, British Museum aus Slg. Blacas.

Publ: Gori I Taf. 78,7 = Reinach Taf. 38. Imhoff-Blumer u. Keller Taf. 14,51. Cades II B 185. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn VI 461. London Nr. 1486 Taf. 20.

Zum Motiv: Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 14,49.50, mit Hinweis auf Anth. Pal. 9,221. AGD. III Göttingen Nr. 44 Taf. 32. AGD. I 2 Nr. 1173 Taf. 127. Den Haag Nr. 1160.

2. Jh. n. Chr.

ANTIOCHIA

713

Ganz leicht gelblich, durchsichtig. Bild 1,96 x 1,54, flach. Form 10, Oberkante minimal abgeschrägt. 1,98 x 1,58 x 0,40.

Die Stadtgöttin von Antiochia auf dem Felsensitz, mit Mauerkrone auf dem ins Profil nach links gewandten Kopf. Zu ihren Füßen der schwimmende Orontes, von rechts fliegt eine Victoria mit Kranz auf sie zu.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,312.

Zum Motiv: G. Horster, Statuen auf Gemmen 101 ff. AGWien II Nr. 1189 Taf. 101. Zum Typus: Balty in LIMC I 848 Typ C Nr. 102.

3. Jh. n. Chr.

AQUARIUS

714

Bild 0,95 x 0,76, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,17 x 1,0 x 0,40.

Sternbild des Aquarius. Grundlinie. Ein Knabe steht in Vorderansicht, gießt Wasser aus einer ›Amphora‹ mit schlankem Hals und einem Henkel, die er mit beiden Händen auf der Schulter hält.

Original: Grüner Jaspis, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 1,425.

Vgl. zum Motiv (in Dreiviertelrückansicht): Berlin Nr. 8001 Taf. 58. Gundel in: RE. XA 697 s. v. Zodiakos. Zum Tierkreis hier Nr. 752, 848.

Wohl 2. Jh. n. Chr.

BACCHUS UND KREIS

715

Bild 1,10 x 0,85, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,12 x 0,40.

Ein gelagerter, bärtiger Bacchus. Im Haar, das zum Nackenknoten mit herabhängender Locke geschlungen ist, liegt ein Kranz. Ein Mantel bedeckt die Beine, ist über die rechte Schulter nach hinten gelegt. Die linke, einen großen Kantharos haltende Hand ruht auf dem Knie.

Original: Karneol, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ.: Lippert[2] III 1,59. De Murr Nr. 537.

Zu Stil und Haltung: AGWien II Nr. 1255 Taf. 112 (Flußgott).

2. Jh. n. Chr.

716

Bild 2,15 x 1,73, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,58 x 2,13 x 0,36.

Archaisische Büste des Bacchus. Die Oberkopfhaare sind in feinen parallelen Wellen gekämmt, ein hinter dem Ohr beginnender, um den Kopf herumgelegter Zopf umschließt sie; das Nackenhaar fällt in langgezogenen Wellen bis unter den Büstenrand. Stirn- und Barthaare bestehen aus am Ende eingerollten Lokkenwellen. Iris und Pupille des weit offenen Auges sind angegeben. Der Büstenabschnitt beginnt links mit dem gerade beschnittenen Ansatz des Oberarms, zwei flachkonvexe Wellen schließen sich an, münden in die Büstenspitze.

Original: Karneol, einst im Besitz von Fulvius Ursinus, um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Kardinal Iulianus Caesarinus aus Griechenland mitgebracht.

Publ.: Gallaeus Taf. 112 (hier Abb. 71), Faber 64f. (»Imago Platonis representata est ex gemma sarda, sive Corniola pulcherrima, form(a)e ovalis, et insignis artificii; quam abhinc CL. annis Cardinalis Julianus Caesarinus, Pontificius in Florentino Concilio legatus, attulit ex Graecia ...«). Lippert[1] II 2,178; [2] II 356. Cades II A 5.

Der Locke für Locke mit der Gemme übereinstimmende Stich in den ›Imagines‹ bestätigt die von Christ – Lippert ausgesprochene Identifizierung mit dem Karneol des Fulvius Ursinus.
Eine Replik in Karneol »quae fuit olim Prosperi Cardinalis Sanctae Crucis«; erwähnt Faber (64). Replik in Onyx: Lippert[1] I 2,165; [2] II 357 =? Walters Nr. 1553 Taf. 21 aus Slg. Blacas (moderne Nachahmung: Nr. 1554 Taf. 21). Der Büstenabschluß läßt sich mit Münzporträts nicht unmittelbar vergleichen, bei denen der Kopf auf der Büste gedreht ist, die Schulter also weiter vorn liegt. Vierfach gewellte Halsabschlüsse kommen zuerst unter Tiberius vor, vgl. Divus Augustus 17, 1980, 25 Anm. 108. Der Stil weist in hadrianische Zeit, vgl. Stirnlocken und ähnlichen Büstenabschnitt des Medaillons, Hirmer, RM. Taf. 73,285 V (125/128 n. Chr.). Stilverwandt, jedoch nicht archaisierend: AGD. II Nr. 511 Taf. 89.

Die alte Benennung des Typus ›Plato‹ ging wahrscheinlich aus von der Deutung der Gemme Nr. 228 oder ihrer Replik, deren Geschichte sich allerdings nicht bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Faber sieht in dem langen Haar eine Bestätigung der Aelian-Stelle (var. hist. 3,19), wonach Aristoteles im Gegensatz zu Plato das Haar kurz getragen habe (vgl. Richter, Portraits II 171. Hölscher, AA. 1964, 869 ff).

2. Viertel 2. Jh. n. Chr.

717

Bild 1,30 x 1,20, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,35 x 1,27 x 0,30.

Der Rand einer Fassung zeichnet sich als ganz schwache, nur unten rechts stärkere Linie ab. Grundlinie. Bockskampf zwischen Ziegenbock und Pan. Pan geht mit auf dem Rücken verschränkten Händen, von vorn gesehenem Oberkörper auf den steigenden Bock los. Unter den erhobenen Vorderfüßen des Bokkes steht ein Korb mit Früchten (?), aus dem eine Schlange züngelt, rechts ein Ähre.

Original: Verschollen.

Publ: Abdrucksammlung Gerhard, Bonn IX 694.

Zum Stil und Motiv: AGWien II Nr. 1411 Taf. 135. Vgl. hier Nr. 259.

2. Jh. n. Chr.

718

Dunkelblau, ganz schwach durchscheinend. Bild 1,48 x 1,23, konvex. Rohling, Rand abgekniffen. 1,74 x 1,42 x 0,56.

Grundlinie. Ein junger schreitender Pan, in der von der Nebris umwickelten Linken das Pedum, in der vorgestreckten Rechten den Beutel, eine Ähre und eine Mohnkapsel haltend.

Original: Unbekannt.

Zu Stil und Motiv: AGWien II Nr. 1406 Taf. 134.

2. Jh. n. Chr.

BONUS EVENTUS

719

Bild 0,94 x 0,70, flach, vermutlich entspricht der Schrägrand dem Original. Form 14, beide Kanten abgeschrägt. 1,52 x 1,30 x 0,40.

Grundlinie. Bonus Eventus im Profil stehend, in der Linken einen Ährenstrauß, in der Rechten einen Zweig haltend. Unten ein Füllhorn.

Original: Unbekannt.

Vgl. AGWien II Nr. 1322-1332, besonders 1324 Taf. 122. Köln Nr. 94, 297-300 (auf 298 ebenfalls ein Füllhorn). Bonn Nr. 95.

1.-2. Jh. n. Chr.

CYBELE

720

Bild 1,50 x 1,16, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,63 x 1,32 x 0,47.

Kopf der Cybele mit Mauerkrone und über den Haarknoten gezogenem Schleier über gekreuzten Füllhörnern. In die gerundeten Formen von Gesicht und Kopf sind die Details mit gewandten Schneidezeigerschnitten eingetragen. Sichelförmige Iris.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,66.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1497 Taf. 147.

2. Jh. n. Chr.

DIANA

721

Bild 2,82 x 1,30, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,92 x 1,44 x 0,57.

Grundlinie. Diana Ephesia in Vorderansicht mit Kalathos und zu Seiten des Kopfes herabhängendem Schleier, Wollbinden in den Händen und Hirschen zu beiden Seiten. Um die Brust liegt eine Kette mit ovalen Anhängern (Eicheln). Der Ependytes ist mit gebogenen Ketten kleiner, mit dem Flachperl hergestellter Ovale geschmückt. Zu Seiten des Kopfes, AR: AC T, wohl die Anfangsbuchstaben der tria nomina des Besitzers.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Agostini, Gemme antiche figurate (Rom 1686) II Taf. 119. Gori II Taf. 15,4 = Reinach Taf. 51. Lippert[2] III 1,133. CRPétersb. 1868, 22. Raspe–Tassie Nr. 2069. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XX 1421.

Zum Schleier: R. Fleischer, Artemis von Ephesos (EPRO 35) 58 ff.; zur Kette, a. O. 64 f. Die Gemme ist eine der seltenen Darstellungen des natürlich fallenden Schleiers, meist erscheint er wie bei Nr. 722 als abstehender ›Nimbus‹.

2. Jh. n. Chr.

722

Bild 1,30 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,36 x 1,05 x 0,29.

Grundlinie. Diana Ephesia mit Kalathos, abstehendem Schleier, Wollbinden und Hirschen. Der Ependytes ist in sieben horizontale Felder unterteilt, die mit Ausnahme des untersten durch senkrechte Strichlein gegliedert sind. Zu Seiten des Kopfes Mondsichel und Sonnenstern.

Original: Karneol, einst Slg. Francesco Ficoroni.

Publ: Rossi-Maffei II Taf. 62. Lippert[1] II 1,65; [2] I 218 (irrtümlich: Slg. Stosch, nicht unter Winckelmann cl. 2, 305, 307-309).

Zum Motiv: Nr. 721. Ähnlich: AGWien II Nr. 1455 Taf. 141.

2. Jh. n. Chr.

DIOSKUREN

723

Bild 1,10 x 0,93, flach. Form 14, beide Kanten abgeschrägt, der obere Schrägrand wohl dem Original entsprechend. 1,35 x 1,08 x 0,40.

Grundlinie. Die beiden Dioskuren mit ihren Pferden stehen einander gegenüber, die jeweils freie Hand hoch auf die Lanze stützend. Über ihren Köpfen je ein Stern.

Original: Verschollen, vielleicht = Karneol, einst Slg. Marcantonio Sabbatini.

Publ: Dieser Karneol: Rossi-Maffei III Taf. 76, hier Abb. 72.

Zum Motiv: AGD. I 3 Nr. 3293, 3294 Taf. 315. Aquileia Nr. 494 Taf. 25. AGWien III Inv. IX B 1355. Abdruck, Kyrene, Maddoli, ASAtene 41/42, 1963/64, 76 Abb. 14.

2. Jh. n. Chr.

FIDES

724

Bild 1,29 x 1,0, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,15 x 0,43.

Grundlinie. Fides in Vorderansicht stehend, mit einer gefüllten Schale in der erhobenen Rechten (wohl AR: Linken), zwei Ähren in der gesenkten Linken. Auf dem Haupt ein Kranz. Links unten eine Ameise.

Original: Karneol, München, ehemals Slg. Steiglehner. Früher, nach Lippert, Besitz des Baron von Gleichen.

Publ: Lippert[1] III 1,289. AGD. I 3 Nr. 2502 Taf. 228.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1582 Taf. 158; zum Stil Nr. 1583, 1584 (Kopf im Profil); Aureus des Antoninus Pius, Hirmer, RM. Taf. 80, 317 R (148/9 n. Chr.). Zum Stil, Motiv mit Kopf im Profil: Den Haag Nr. 520 Taf. 96.

2. Jh. n. Chr.

FORTUNA

725

Bild 1,0x0,86, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,29x1,18x0,42.

Grundlinie. Fortuna mit Füllhorn und Steuerruder in Vorderansicht auf einem lehnenlosen Thron.

Original: Onyx, verschollen, einst Slg. Praun. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert² III 1,394 (»Onyx, Slg. Praun, Nürnberg«). Wohl = de Murr Nr. 623, nicht in der Liste 249, s. jedoch o. 39 Anm. 59).

Zum Motiv: AGD. I 3, München Nr. 2317 Taf. 206; zum Stil a. O. Nr. 2508 Taf. 229. Ähnlich, Fortuna oder Concordia, Patera statt Ruder: Den Haag Nr. 539 Taf. 99.

2. bis Anfang 3. Jh. n. Chr.

726

Türkisfarben, durchsichtig. Bild 1,10x0,88, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,28x1,0x0,37.

Grundlinie. Die thronende Fortuna mit Füllhorn berührt einen mit flehend ausgestreckten Händen vor ihr Knienden in Exomis.

Original: Grüner Jaspis, Florenz? Einst Slg. des Großherzogs von Toscana.

Publ: Lippert² III 2,487.

Zum Motiv: Den Haag Nr. 811 Taf. 135, Nr. 1020 Taf. 161. A. Krug, Antike Gemmen ... Köln Nr. 285 Taf. 107 mit Deutung der knienden Figur als provincia restituta, vgl. hier Nr. 268. Eine kniende Figur bei Fortuna scheint auf Münzen nicht vorzukommen, als Restitutor einer Provinz erscheint der Kaiser, z. B. Hirmer, RM. Taf. 75, 299 R (Hadrian 134/138 n. Chr.). Verwandt ist die Darstellung eines Knienden vor Pax, z. B. BMCEmpire III 170 Nr. 804 Taf. 29,5 (ein Daker, flehend, Traian 104-111), vgl. Sena Chiesa zu Aquileia Nr. 628.
Die Inschrift BOHΘEI auf der Rückseite eines Jaspis der Lewis Coll., Henig, BAR. Suppl. ser. 1 (1975) Nr. 109, legt die Vermutung nahe, daß bei Gemmen mit diesem Motiv, der jeweilige Träger sich mit der knienden Figur identifizieren konnte, vgl. AGWien II Nr. 1531, 1532.

2. Jh. n. Chr.

727

Bild 1,69x1,28, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,90x1,37x0,53.

Stehende Fortuna Panthea mit Helm und großem Flügel. Füllhorn und Steuerruder mit Ähren und Mohn haltend. Eine Fehlstelle unterhalb der Füße.

Original: Plasma, Florenz.

Publ: Gori I 98,3 = Reinach Taf. 46. Lippert² III 1,395.

Zum Motiv: Sofia Nr. 91. AGWien II Nr. 1563-1568 Taf. 176.

2.-3. Jh n. Chr.

Genius

728

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,80x1,35, leicht konvex. Rohling, Rand abgekniffen.
2,30x1,90x0,58.

Grundlinie. Ein stehender Genius in Vorderansicht, mit Doppelfüllhorn und Patera; auf dem Haupt eine Mauerkrone, die ihn in Verbindung mit den Stiefeln als Genius einer militärischen Korporation ausweist.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert¹ I 1,399.

Abdruck des gleichen Originales wie AGWien II Nr. 968 (mittelblaue Glaspaste aus der Ambraser Slg., dort 1821 inventarisiert). Die Wiener Paste schien mir nach ihrer Oberfläche antik, dann läge eine antike und eine moderne Paste nach dem gleichen Original vor. Es läßt sich jedoch nicht mit völliger Sicherheit ausschließen, daß auch die Wiener Paste modern ist (vgl. Nr. 60, 96, 579, 585, 728, 760, 778, 801). Die Würzburger Paste ist schärfer, die a. O. als Modius beschriebene Kopfbedeckung ist deutlich als Mauerkrone erkennbar. Zur Benennung: H. Kunckel, Der römische Genius, RMErgh. 20 (1974) 57.
Ein weiterer (antiker?) Abdruck vom gleichen Original: Schwarze Paste in Bronzering, aus Korfu, Franks Bequest 1897, London Nr. 3082 (›Sarapis ... First century after Christ‹). V. Tran Tam Tinh, Sérapis debout (EPRO 94) Cat. III 13 Taf. 51 Abb. 103. Der vermeintliche Bart ist wohl eine Fehlstelle im Bereich des Kinns, ähnlich wie hier; der Kopfaufsatz wohl undeutlich wie beim Wiener Exemplar.

2. Jh. n. Chr.

HARPOKRATES

729

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,90x1,50, flach. Form 11. 2,0x1,66x0,32.

Harpokrates, die Rechte an die Lippen legend, in der Linken den Wedel, eine Blüte auf dem Scheitel, sitzt auf einer Lotosblüte in der Mitte eines Schilfbootes,

das vorn in einem Hundekopf, hinten in einem Löwenkopf endet.

Original: Grüner Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,357; [2]I 882.

Vgl. zum Motiv Den Haag Nr. 1121.

2.-3. Jh. n. Chr.

ISISCANOPUS

730

Etwas bräunlich, durchsichtig. Bild ca. 1,05 x 0,85. Das Original war kleiner, wie Spuren der Kante zeigen. Kante gerundet, minimal konvex. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,21 x 1,0 x 0,42.

Grundlinie. Isiscanopus mit Lotuskrone und über den Hinterkopf gezogenem Mantel auf dem weiblichen Greifen der Nemesis.

Original: Karneol?, verschollen.

Publ: ? Vielleicht identisch mit dem Karneol Agostini (1685) I Taf. 205, hier Abb. 73; Rossi-Maffei II Taf. 15.

Zum Canopus: AGWien II Nr. 1503 Taf. 148.

2. Jh. n. Chr.

JUPITER

731

Bild 1,25 x 1,0, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,39 x 0,40.

Grundlinie. Thronender Jupiter im Profil, die Rechte hoch auf das Zepter stützend, auf der vorgestreckten Linken (AR: Rechten) die Victoriola, unten der aufblickende Adler.

Original: Unbekannt.

Vgl.: Zum Motiv: AGWien II Nr. 1221-1223 Taf. 107. Sofia Nr. 13, jeweils mit Hinweisen. Sehr häufiger Typus des Jupiter Optimus Maximus als Jupiter Victor.

Späteres 1.-2. Jh. n. Chr.

MERCUR

732

Ganz wenig rosa, durchsichtig. Bild 1,14 x 0,90, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt 1,37 x 1,14 x 0,40.

Grundlinie. Mercur steht in Dreiviertelansicht, den Kopf (mit Petasos) ins Profil gewandt, mit gesenktem Caduceus und Beutel an eine Säule gelehnt. Unten links ein Hahn, rechts ein Skorpion.

Original: Unbekannt.

Zu Stil und Motiv (unten eine Ziege): AGWien II Nr. 1303 Taf. 120.

(Wohl frühes) 2. Jh. n. Chr.

MINERVA

733

Bild 1,29 x 0,96, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,50 x 1,15 x 0,34.

Grundlinie. Minerva im Parthenostypus. AR.

Original: Sard, einst im Besitz von Graf Wackerbarth Salmour.

Publ: Lippert[1] II 1,33.

Zum Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 773 Taf. 100. AGWien II Nr. 1417-1419 Taf. 136. Zum Stil: Den Haag Nr. 861 Taf. 142. AGWien II Nr. 1442 Taf. 139.

2. Jh. n. Chr.

734

Bild 0,93 x 0,72, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,22 x 0,95 x 0,36.

Minerva steht in Vorderansicht, wendet den Kopf zu der auf der ausgestreckten Linken sitzenden Eule, stützt die Rechte hoch auf die Lanze. Zu ihrer Rechten am Boden der Schild.

Original: Unbekannt.

2. Jh. n. Chr.

735

Bild ca. 1,30 x 0,90, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt, die obere abgerundet. 1,43 x 1,07 x 0,40.

Büste der Minerva mit korinthischem Helm und Mantel.

Original: Amethyst, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,80.

Zum Typus: AGWien II Nr. 1434 Taf. 138, stilverwandt der dort genannte Quadrans des Hadrian, BMCEmpire III Taf. 80,9 (119-138 n. Chr.). Den Haag Nr. 651 Taf. 14.

2. Jh. n. Chr.

MITHRAS

736

Zwei Pasten von beiden Seiten eines Steines.

V: Bild 2,34 x 1,65, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,50 x 1,81 x 0,40.

R: Bild 1,85 x 1,19, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,99 x 1,34 x 0,30.

V: Mithras, den Stier tötend. Der Schwanz des Stieres endet in Kornähren. Unter dem Stier eine Fehlstelle. Vor ihm Hund und Schlange (?), hinter ihm die Schildkröte. Links Cautes, rechts Cautopates. Oben links Büste des Sol, rechts die der Luna, darüber Fehlstelle. Im freien Feld ein größerer, sieben kleine Sterne, ein weiterer mit Strahlenkranz. Ferner in der rechten Hälfte: persische Mütze nach oben und nach unten (am rechten Rand, schwach sichtbar), Pfeil, Taube, Caduceus und Blitz. In der linken Hälfte: Rabe, Schwert, Sichel, Totenschädel mit einem Palmzweig dahinter. Symbole der sieben Grade (Merkelbach).

R: Grundlinie. Ein Löwe mit einer Biene im Maul. Im Feld sieben Sterne, jeweils von kreisförmig angeordneten Buchstaben umgeben, OR, vor dem Löwen beginnend: CHMEA, KANTEV, KONTEV, KONTEV, KHPIΔEV, ΔAPVNKW (das V vorhanden, nur durch eine tiefer liegende Verunreinigung verdunkelt), ΛVKVNΞ, d.h. (nach Merkelbach): Σημέα (= Sol), Καντεῦ, Κεντεῦ, Κοντεῦ, Κηριδεῦ (= Saturn), Δαρυνγώ (= Mercur), Λύκυνξ.

Original: Roter Jaspis, Florenz.

Publ: L. Agostini, Le gemme antiche figurate (Rom 1657, seconda parte 1669). Hier nach der Ausgabe von Gronovius mit Nachstichen nach der ersten, mir nicht zugänglichen Auflage: Gemmae antiquae depictae per Leonardum Augustinum II (Amsterdam 1685) Taf. 33 (V), Taf. 34 (R), hier Abb. 74, 75. Rossi-Maffei II 16ff. Taf. 9 (V), 22ff. 10 (R). Gori II Taf. 78,1 und 1 bis = Reinach Taf. 67. Winckelmann cl. 2,1194 (V: Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9800). Lippert[1] I 1,408 (R); [2] III 1,500a (V); 500b (R). Cades II H 59 (R). Delatte, Mus. Belge 18, 1914, 16ff. mit Abb. M. J. Vermaseren, Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae (1960) II Nr. 2354 Abb. 653a (R) u. 653b (V), mit ausführlichem Literaturverzeichnis. R. Merkelbach, Mithras (1984) 393 Abb. 165a, b.

Die ausführlichste Darstellung des Mithrasopfers auf einer Gemme. Zum Motiv von V: Vermaseren, a. O. 2355-2367. AGWien II Nr. 1376 Taf. 129. Zum Motiv von R: hier Nr. 650. Die Inschriften sind nach Delatte, dem Vermaseren zustimmt, die Namen der Planetengötter. V und R sind im gleichen, gewandten Flachperlstil geschnitten und daher gleichzeitig. Zur Interpretation s. jetzt Merkelbach, a. O.

Ende 1.-2. Jh. n. Chr.

NEMESIS

737

Bild 1,05 x 0,89, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,28 x 1,0 x 0,46.

Stehende geflügelte Nemesis vom gleichen Typus wie Nr. 307. In der Rechten hält sie zusätzlich zu dem Zweig noch einen Caduceus. Hinter ihren Füßen das Rad.

Original: Chalcedon, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 1,265.

2. Jh. n. Chr.

NILUS

738

Leicht gelblich, durchsichtig. Bild 2,28 x 1,90, flach. Form 19, Unterkante abgeschrägt. 2,48 x 2,10 x 0,49.

Büste des Nilus mit vier Knabenputten. Das Gesicht des Gottes ist von mildem, etwas düsterem Ausdruck. Die Brauenbögen treffen sich am Nasenrükken, der in einem Zug mit der linken Braue geschnitten ist. Unter halbgesenkten Lidern treten die Augäpfel leicht vor. Dichte Locken hängen in die Stirn und an den Seiten herab. Der hängende Schnurrbart erweckt den Eindruck gesenkter Mundwinkel und verstärkt den ernsten Ausdruck. Der kurze Bart ist in der Mitte geteilt. Vor der Büste zwei schräg geriefelte, gekreuzte Füllhörner, das eine mit Früchten oder Blüten, das andere mit Ähren gefüllt. Zwei Putten knien auf den Schultern des Gottes, fassen in sein Haar (um daran hochzuklettern?), zwei andere stehen über ihnen im Haar und setzen dem Gott einen flachen Gegenstand in Form eines ionischen Kapitells aufs Haupt (Simon: eine Elle?). Rechts von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen, OR: ΘЄOV·, links von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen, OR: ΠPONOIA·, mit Querstrichlein an den Hastenenden.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,372; [2] I 852 (Nil und vier Nilmündungen). Raspe–Tassie 1423 (nach Schwefel Stosch, Serapis und die vier Jahreszeiten. Die Inschrift nicht richtig gelesen).

Der Gott ist an Serapis angeglichen, doch fehlt ihm die charakteristische Frisur, vgl. Serapisbüsten in Vorderansicht auf Münzen: BMCAlexandria Nr. 1289 Taf. 13 (Zeit Marc Aurels); Hornbostel, Sarapis 80f. Abb. 20b (Zeit des Antoninus Pius 160/1 n. Chr.). Die Putten sind wie bei der Statue des gelagerten Nil im Vatikan und ihren Verwandten (vgl.

Helbig[4] I Nr. 440. A. Adriani, Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano II Nr. 194 ff. Taf. 89 ff.) die als Kinder des Nils bezeichneten ›Pecheis‹, die ›Ellen‹, die die Höhe der Nilschwelle anzeigen, hier in abgekürzter Darstellung der maximal 16 Kinder. Die Inschrift bezieht sich auf die vorausschauende Fürsorge des Gottes, dessen Überschwemmung die Fruchtbarkeit garantiert. Zu Darstellungen des Nil: A. Herrmann, Der Nil und die Christen, Jb. f. Antike und Christentum 2, 1959, 30 ff., bes. 56 ff. F. Bonacasa – A.M. Roveri in EAA. V (1963) 489 ff. s. v. Nilo. Nilbüsten: Herrmann a. O. 58 Taf. 4b (koptisches Figuralkapitell, 5. Jh. n. Chr.); EAA V 493 Abb. 629 (koptischer Stoff). Die einzigartige Gemme ist schwer zu datieren: Sie kann im 2. Jh. n. Chr. entstanden sein, vgl. die obengenannten Serapis-Münzbilder; vielleicht schon in hadrianischer Zeit, da im Zusammenhang mit dem Antinouskult die Nilverehrung neu belebt wurde (vgl. G. Hölbl in: Die orientalischen Religionen im Römerreich, 1981, 175 ff.). Der Stil der Brauen-Nasenpartie, der Augen, vielleicht – unter Berücksichtigung der verlorenen Schärfe – auch der Haare erinnert jedoch auch an Aurei des Postumus, Hirmer, RM. Taf. XXI 508 und 509 V (ca. 263 u. 265 n. Chr.). Auch die dünnen Füllhörner könnten für eine Datierung in das 3. Jh. sprechen, vgl. ein Silbermedaillon des Philippus I. Arabs, a. O. Taf. 106,459 R (247/8 n. Chr.).

2.-3. Jh. n. Chr.

ROMA

739

Bild 1,32 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,08 x 0,29.

Grundlinie. Roma sitzt auf einem Panzer, hinter dem ein Rundschild steht, stützt den zurückgesetzten Fuß auf einen Helm. Sie trägt einen korinthischen Helm, den kurzen Chiton und einen die Beine freilassenden Mantel, sowie Stiefel, hat das Parazonium umgehängt, stützt die Rechte hoch auf die Lanze; auf der vorgestreckten Linken (AR: Rechten) hält sie eine auf sie zuschwebende Victoriola mit Kranz und Palmzweig. Ringsum ein Rahmen aus Waffen, unten links beginnend: Beinschiene, Schild einen Köcher (?) kreuzend (die Schilde sind hochoval mit gerade abgeschnittenen Enden, haben in der Mitte einen Knauf), zwei Schilde, ein Helm, Schild, Schwert, Schild einen Köcher (?) kreuzend, Schild, Helm, Panzer, Schwert, Beinschiene.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,389. Cades IV C 40. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn III 175.

Zum Motiv der Roma: C. C. Vermeule, The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire 32 f. Typ III. Auf Gemmen: AGD. IV Hannover Nr. 773 Taf. 100. AGWien II Nr. 1442 Taf. 139. Die Schilde sind dakisch (vgl. F.B. Florescu, Die Trajanssäule 131 f. Abb. 69/3.4.5.6) oder germanisch (vgl. BMCEmpire I Taf. 33,15-17; II Taf. 71,10; 73,1; III Taf. 9,5; 63,8.9).

2. Jh. n. Chr.

SERAPIS

740

Bild: 0,90 x 0,58, flach, originaler Rand mitabgegossen, Form wohl 9, mit Rand 1,05 x 0,72. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,25 x 1,0 x 0,38.

Büste des Serapis im Profil. Mantelstück um die Büste. Linearer Stil.

Original: Onyx, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,475.

2. Jh. n. Chr.

741

Bild 1,23 x 0,98, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,38 x 1,10 x 0,38.

Büste des Serapis im Profil, mit Chiton und Mantel. Der Haarkranz besteht aus breitovalen Locken mit parallelgestrichelter Binnengravur. Die quergestellte Stirnlocke ist innerhalb dieses flüchtigen Linearstils (Maaskant – Kleibrink: imperial wheel style) als gesträubte Locke zu deuten. Vorn Sonnenstern und Mondsichel. Hinten von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen, die Spitzen beschnitten: ΔΑΜΩΝ der Name des Besitzers.

Original: Florenz.

Publ: Montfaucon in Diar. Italic. 356; Gori, Inscr. Etr. I, LXIII; zitiert von Lippert[2] III 1 476. Raspe – Tassie 1477 (identifiziert irrtümlich mit hier Nr. 329).

Stilverwandt: AGWien II Nr. 1246 Taf. 110. AGD. IV Hannover Nr. 1581 Taf. 211.

2.-3. Jh. n. Chr.

742

Gelblich, durchsichtig. Bild 0,93 x 0,75, Form des Originales, dessen Rand mitabgegossen ist, wohl 9. Mit Rand: 1,35 x 1,12. Form 14, beide Kanten abgeschrägt. 1,36 x 1,16 x 0,46.

Büste des Serapis im Profil mit einer in die Stirn hängenden Haarfranse und schräggestricheltem

Schläfenhaar. Um die Büste liegt ein Mantelstück. Vor dem Kopf, von oben nach unten: **TΦ** dahinter **MO**. Am Rand, Buchstabenfüße zum Bild hin, oben z.T. beschnitten: **BOYΛΕΙΙ** .. **ΙCZHCEC**, vielleicht Eigenname im Vokativ und ξήσαις.

Original: Onyx, einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 1,367.

Stilverwandt: Nr. 741. Zur Inschrift: Henkel Nr. 231 (Pulveri ξήσαις), s. auch 324f.; Delatte-Derchain Nr. 467 ('Αγαθόνικε ξήσαις, scheint ebenfalls **ZHCEC** geschrieben). Entsprechend lateinisch VIVAS, vgl. AGD. IV Nr. 1686.

2.-3. Jh. n. Chr.

743

Bild: 1,15 x 0,84, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,17 x 0,39.

Büste des Serapis, mit einer Stütze auf einem Fuß befestigt. Vorn ein (Sonnen-)Stern.

Original: Roter Jaspis, Florenz.

Publ: Gori I Taf. 55,1 = Reinach Taf. 28. Lippert[2] III 1,9.

Replik ohne Stern: Winckelmann cl. 2,59 (Glaspaste Stosch), wahrscheinlich = Mariette II 1 Taf. 8.

Zum Motiv und seiner Bedeutung (der durch Berührung heilende Fuß des Serapis): Marcel le Glay, in: Hommages à M. J. Vermaseren II (1978) 573 ff.

2. Jh. n. Chr.

SERAPIS PANTHEUS

744

Bild 2,0 x 1,6, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,10 x 1,70 x 0,38.

Büste des Serapis Pantheus mit einem durch vier Punktreihen geschmückten Kalathos, vorn auf der Büstenspitze aufliegenden Mantelstück, dem Horn des Ammon, dem Strahlendiadem des Sol.

Original: Hämatit, Braunschweig, der Hintergrund bei der Paste ringsum verkleinert.

Publ: Scherf in AGD. III Nr. 89 Taf. 12.

Zum Typus: J. Leclant–G. Clerc in LIMC. I 681 Nr. 141. s. v. Ammon (= Richter, Gems Nr. 262, auch stilverwandt). AGD. IV Hannover 1584 Taf. 211.

Zu Stil und Motiv ferner: AGWien II Nr. 1251. Cades I A 58, 59.

2. Viertel 2. Jh. n. Chr.

745

Bild 1,20 x 0,95, ganz leicht konvex. Form 23, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,14 x 0,53.

Büste des Serapis-Helios mit blättergeschmücktem Kalathos und Sonnenreif; um die Büste liegt ein Mantelstück. Hinter dem Kopf zwei gebogene Linien, wenn es die Enden einer nicht mehr sichtbaren Schleife sein sollten, läge ein Strahlendiadem vor.

Original: Unbekannt.

2. Jh. n. Chr.

SOL

746

Bild 1,70 x 1,46, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten stark abgeschrägt. 1,94 x 1,65 x 0,43.

Büste des Sol mit Strahlenreif und einem Gewandstück um die Büste über der Mondsichel, zwischen zwei Sternen.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 2,1178. Berlin Nr. 9138 (unter Gemmen des 18. u. 19. Jh.s). Lippert[2] III 1,123 (irrtümlich: Slg. Brühl).

Zum Stil: AGWien II Nr. 1264 Taf. 113; zum Motiv a. O. Nr. 1265 Taf. 114, wie dort gezeigt, meint die Darstellung Sol und Luna und ist wahrscheinlich als Symbol der aeternitas zu verstehen. Den Haag Nr. 517 Taf. 96.

2./3. Jh. n. Chr.

VENUS

747

Bild 1,5 x 1,0, nach unten breiter werdender Schrägrand, wohl ursprünglich Form 9. Form 19, Oberkante abgeschrägt. 2,20 x 1,78 x 0,46.

Grundlinie. Venus Victrix mit Lanze und Helm, vom Rücken gesehen. Sie lehnt sich auf einem Baumstumpf (statt der sonst bei diesem Typus üblichen Säule), an dem ein Schild mit Stern als Zeichen steht.

Original: Achatonyx, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Mariette II 1 Taf. 24 = Reinach Taf. 84. Chabouillet Nr. 1552. Lippert[2] III 2,484.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1460-1476 Taf. 142-144, stilverwandt Nr. 1464. Sofia Nr. 28-31, Köln Nr. 9, 10, 128. Bonn Nr. 3, 4, 69.

2. Jh. n. Chr.

748

Bild 1,15 x 0,80. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,26 x 0,99 x 0,47.

Grundlinie. Venus Victrix vom Rücken gesehen, an eine Säule gelehnt, mit Lanze und Apfel, links unten ein Schild mit Strahlen im Profil.

Original: Amethyst, Florenz?, einst Slg. des Großherzogs von Toscana.

Publ: Lippert[2] III 1,160.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1477 Taf. 144 (Stil verwandt, flüchtiger). Zum Stil: Aureus des Commodus, Hirmer, RM. Taf. 91,363 R (ca. 180/185 n. Chr.).

2./3. Jh. n. Chr.

749

Bild 2,80 x 1,70, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 3,03 x 2,0 x 0,55.

Grundlinie. Venus Anadyomene in Vorderansicht, mit beiden Händen die Haare ordnend, zu ihren Füßen ein kleiner Amor, der einen Spiegel emporhält.

Original: Sardonyx, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[1] II 1,89; hiernach identisch mit: Gravelle I Taf. 25 = Reinach Taf. 75 (mit Hinweisen, u. a. auf Raspe – Tassie 6217).

Zum Motiv: AGD. I 3 Nr. 2175 Taf. 188. Um einen Vogel erweitert: AGWien II Nr. 1486 Taf. 145.

2. Jh. n. Chr.

GRIECHISCHE HEROEN

750

Bild 2,54 x 1,70, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,88 x 2,05 x 0,47. Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Hercules schwingt (AR: mit der Rechten) die Keule gegen die züngelnden Köpfe der Hydra, hat die andere Hand mit dem Löwenfell umwickelt.

Original: Chalcedon, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 1,322.

Zum Motiv: Thorvaldsen Nr. 869 Taf. 11. Richter, EG. II Nr. 274. Ich bin nicht sicher, ob Kopf und Haar am Original oder einer Zwischenform verändert wurden, oder ob das Ganze eine Kopie ist.

2.-3. Jh. n. Chr. und bzw. oder 17. bis frühes 18. Jh.?

751

Bild 1,54 x 1,20, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,30 x 0,48.

Kopf des bärtigen Hercules mit Lorbeerkranz. Halbrunde bis schneckenförmige Locken, deren Drehung durch Binnengravur angegeben ist. Gute Qualität.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,202.

Vgl. die sehr ähnlichen Locken am Hinterkopf auf einem Medaillon des Antoninus Pius, Hirmer, RM. Taf. XI, 324 V.

(Wohl Mitte) 2. Jh. n. Chr.

752

Bild 2,03 x 2,03, rund, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,11 x 2,13 x 0,54.

Haupt der Medusa in Dreiviertelvorderansicht, vom gleichen Typus wie Nr. 53 und 404. Der pathetische Ausdruck wird bestimmt durch die großen Augen mit den ans Oberlid gerückten, im Abdruck stark vertieften Pupillen, den geöffneten Mund. Ringsum die Zeichen des Tierkreises, unten rechts beginnend. Sie sind im einzelnen wie folgt dargestellt: Aries: springender Widder. Taurus: Stiervorderteil. Gemini: nackt, einander die Hand reichend. Cancer: Schwanzlose Krabbe. Leo: zum Krebs hinspringend: Virgo: bekleidet, stehend, eine Hand erhoben, die andere gesenkt. Libra: Waagebalken mit zwei Schalen. Scorpio: waagrecht zum Sagittarius gewandt. Sagittarius: als bogenschießender Kentaur, zum Skorpion hinsprengend. Capricornus: Ziegenfisch mit gewundenem Schwanz. Aquarius: henkellose Urne. Pisces: im Gegensinne übereinander angeordnet, durch eine Angelschnur verbunden.

Original: Smaragdplasma, Paris, Cab. Méd.

Publ: Winckelmann cl. 2,1235 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9805). Lippert[1] I 2,75. Cades II F 51. Gerhard XXVIII 1970. Mariette I 2 Taf. 35 = Reinach Taf. 100. Chabouillet Nr. 2382. H. Gundel in RE. X A (1972) s. v. Zodiakos 676 Nr. 213.

Wohl hadrianisch wie die Medusenhäupter der Panzerbüsten Buschor, Medusa Rondanini 25 Taf. 34,3-5. Stilverwandt: Ionides Nr. 41.

Ob der Tierkreis am Original oder Abdruck ›gelesen‹ werden soll, läßt sich nicht sagen, da sowohl rechts-, wie linksläufige Tierkreise vorkommen. Allgemein: H. G. Gundel in EAA. VII 1274 ff. s. v. Zodiaco (zur Frage der Rechts- oder Linksläufigkeit und zu Darstellungen im Zentrum von Tierkreisen: a. O. 1280; zur Typologie der einzelnen Zeichen: a. O. 1285 f.); ders. in RE X A (1972) 694 ff. s. v. Zodiakos (Tierkreis auf Gemmen: a. O. 671). Gemmenbilder mit Tierkreisrahmen: Walters Nr. 1668 Taf. 22 (Serapisbüste, ringsum Büsten der Planetengötter). AGD. I 3 Nr. 2481 Taf. 226 (Apollokopf), Nr. 2664 Taf. 248

(Serapisbüste), Nr. 2874 Taf. 273 (Dattelpalme). AGWien I Nr. 520 (vier Zeichen um Porträt). Zu Serapis im Tierkreis: Hornbostel, Sarapis 147 Anm. 1 Abb. 78-80; 299. Hier 848.

2. Jh. n. Chr.

RÖMISCHE MYTHEN

753
Bild 1,07 x 0,88, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,14 x 1,10 x 0,30.

Grundlinie. Die Wölfin, beide Zwillinge säugend. Über ihr eine waagrecht fliegende Victoria (mit Kranz und Palmzweig, von dem nur das untere Ende sichtbar ist) und der Adler, rechts die ficus ruminalis.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: Köln Nr. 41 Taf. 70, A. Krug weist darauf hin, daß die lupa mit Adler auf Münzen des Antoninus Pius (vgl. zu Gemmen: Dulière, a. O., zu Nr. 427 u. 754, I 89), mit Victorien auf Panzerstatuen Hadrians auftaucht. Der Adler scheint auf Gemmen früher vorzukommen: AGD. IV Hannover Nr. 372 Taf. 54 (soweit sich nach der Abb. beurteilen läßt, richtig in die 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr. datiert). Zum Stil vgl. die Victoria AGWien II Nr. 1520; zur Strichelung des Fells die Pferdedecke auf Nr. 757.

2. Jh. n. Chr.

754
Bild 1,32 x 1,05, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,23 x 0,43.

Die (weiße) Bache von Lavinium mit dreißig Ferkeln, von denen fünf an den Zitzen des Muttertieres saugen, die übrigen im freien Raum neben- und übereinander angeordnet sind. Durch die Abschrägung des Randes sind am linken unteren Rand vier, am rechten unteren Rand ein Ferkel beschnitten.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II Taf. 53,4 = Reinach Taf. 60 (mit Publikationshinweisen). Lippert[2] III 2,179. Cades IV C 43. Gerhard XXVI 1835.

Die einzige Darstellung auf einer Gemme und wohl überhaupt in der bildenden Kunst, auf der alle dreißig Ferkel wiedergegeben sind, vgl. E. Simon, Ara Pacis Augustae 23 f. Viele Ferkel auf Medaillons des Antoninus Pius, C. Dulière, Lupa Romana I 167 II Abb. 132-133. Hirmer, RM. Taf. 76, 310 R (140/144 n. Chr.). F. Gnecchi, I Medaglioni Romani II Taf. 55,8. Zum Motiv auf Gemmen: London Nr. 1951 Taf. 24 (mit Aeneas und Ortsnymphe?, oder Sibylle?). Furtwängler, Berlin Nr. 7864 Taf. 58 (mit mehreren Ferkeln, oben: ALBA). Nicht mythisch, bzw. ungewiß ob mythisch (Mutterschweine mit zwei oder mehr Ferkeln): AGWien I Nr. 54 Taf. 9 (etruskischer Skarabäus, 4. Jh. v. Chr.). AGD. IV Hannover Nr. 1208 Taf. 164 (römisch 2. Hälfte 1. Jh. v. bis 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. mit Hinweisen). Zum Mythos: Vergil, Aen. 3, 389 ff.; 8, 42 ff. vgl. C. J. Fordyce, P. Vergili Maronis Aeneidos libri VII-VIII (Oxford 1977) 208 ff. Wohl zeitgleich den Medaillons des Antoninus Pius, der Kopftypus der Sau und die Darstellung der saugenden Ferkel ist sehr ähnlich.

2. Viertel 2. Jh. n. Chr.

MENSCHEN

TRIUMPHATOR

755
Bild 1,90 x 1,88, fast rund, minimal konkav. Form 14, beide Kanten stark abgeschrägt. 2,64 x 2,64 x 0,50.

Grundlinie. Ein siegreicher Feldherr in Panzer und Mantel steht grüßend auf einem von einem Viergespann in Vorderansicht gezogenen Wagen, wird von zwei Victorien bekränzt.

Original: Unbekannt.

2. Jh. n. Chr.

SKELETT

756
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,20 x 0,85, minimal konvex. Form 14, das Bild vertieft. 1,53 x 1,20 x 0,38.

Grundlinie. Ein Skelett, der Kopf (wie häufig) mit Ohren. Ringsum, rechts in Halshöhe beginnend, Buchstabenfüße nach innen, OR, die oberen Enden verschiedener Buchstaben fehlen, sei es, daß sie durch die Fassung des Steines verdeckt waren, sei es daß sie weggeschliffen waren: **ΓΝΩΘΙ CΕΑΥΤΟΝ**

Original: Karneol, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,473. De Murr Nr. 941. Raspe–Tassie Nr. 8228. Treu, a. O. (bei Nr. 449) 18 Nr. 50.

Zum Motiv: Babelon, Chapelle Nr. 160 Taf. 9. AGD. I 3 Nr. 2797 Taf. 263. AGD. IV Hannover Nr. 1024. Die Inschrift liefert den Schlüssel zur Interpretation der Gemme, wobei der Selbsterkenntnis, d. h. der Erkenntnis der menschlichen Hinfälligkeit, sicher die Hinwendung zum Lebensgenuß folgen soll. Mit den Worten des Trimalchio, nachdem er

seinen Gästen ein silbernes Skelett zeigen ließ (Petron, cena 34,10):
›eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
ergo vivamus, dum licet esse bene.‹
(vgl. Petronii Arbitri, Cena Trimalchionis, edited by Martin S. Smith, Oxford 1975, 7, 74).

Zum Thema: Mosaik, Rom, Thermenmuseum, Helbig[4] III Nr. 2192; vgl. hier Nr. 449, 450, 454. Ähnliche Buchstabentypen: AGWien II Nr. 1216 Taf. 106.

2. Jh. n. Chr.

HISTORISCHE PERSONEN

757
Bild 2,22 x 1,83, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,25 x 1,93 x 0,37.

Grundlinie. Ein Kaiser (Traian?) sprengt mit erhobener Lanze über besiegte Feinde hinweg. Unter dem Pferd kniet ein bärtiger Barbar mit Schild und gezücktem Schwert; sitzt eine trauernde Frau am Boden. Hinter dem Pferd liegt ein nackter junger Gefallener mit langovalem Schild.

Original: Dunkelroter Jaspis, Berlin (West) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 4,309. Lippert[1] I 2,445. Berlin Nr. 7013 Taf. 52. AGD. II Nr. 537 Taf. 92.

Frühes 2. Jh. n. Chr.

758
Bild 1,40 x 0,98, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,65 x 1,20 x 0,48.

Grundlinie. Die Statue einer vergöttlichten Kaiserin, wahrscheinlich Diva Faustina I. als Ceres (mit Schleier, Füllhorn, Ähren) wird von einem Zweigespann afrikanischer Elefanten gezogen. Die Statue sitzt auf einem Thron, der auf einem kastenförmigen Wagen montiert ist. Die Seitenwand des Wagens ist mit zwei eine Girlande haltenden Putten verziert. Auf jedem Elefanten reitet ein Lenker mit Hakenstock. Sehr gute Arbeit mit feinsten Zeigern.

Original: Plasma, verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 2,237 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9465). Lippert[1] I 1,112. Erwähnt: Imhoof-Blumer u. Keller zu Taf. 19,39.

Repliken: Sard, London, Dalton Nr. 1049 Taf. 35 (aus Slg. Blacas, »16. Jh.«, m. E. gleiche Zeit und Qualität wie die vorliegende Paste. Abgebildet auch: Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 19,39, mit der Herkunftsangabe: »Einst in der Slg. Praun«). New York Nr. 348 und 349 Taf. 45. Ähnlich: AGD. II Nr. 523 Taf. 91 (nur ein Lenker), von den dort angeführten Münzen kommt der Paste am nächsten: BMCEmpire IV 232 Nr. 1434 Taf. 35,1 (ebenfalls mit Füllhorn?, während sonst Zepter und Fackel? vorkommen). Bei der Elefantenquadriga der Diva Faustina II. kommt nur der Typus mit Baldachin über der Statue vor: BMCEmpire IV 652 Nr. 1569 Taf. 86,8.

141 n. Chr. oder bald darauf.

759
Bild 1,52 x 1,37, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,64 x 1,50 x 0,28.

Eine divinisierte Kaiserin (Faustina I.) auf dem Adler sitzend. Das Haar ist zu einer Idealfrisur geordnet: vom Scheitel herabgekämmt, an der Schläfe und im Nacken eingerollt. Sieben Sterne (wohl die Pleiaden) umgeben das Haupt, einen zweiten Halbkreis bildend bauscht sich der Mantel. Die Diva hält ein Zepter mit rundem Knauf. Das Gefieder des Adlers ist mit feinen Strichlein, die sich zu flockigen Federn ordnen, wiedergegeben.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 2,131 (Glaspaste Stosch, nicht in Furtwänglers Index von Berlin). Lippert[1] I 2,436.

Vgl. Sesterze des Antoninus Pius, BMCEmpire IV 231 Nr. 1424 ff. Taf. 34,3 u. 9 (141 n. Chr. und unmittelbar darauf). Hirmer, RM. Taf. 81,330 R. Ähnlich: Sesterz des Marc Aurel und Commodus mit Diva Faustina II., BMCEmpire 653 Nr. 1572 Taf. 86,9 (nach 176 n. Chr.), doch ist der Adler dem auf den zuerst genannten Sesterzen ähnlicher. Zum Motiv: H. Jucker, Auf den Schwingen des Göttervogels, Jb. d. Bern. hist. Mus. 39/40, 1959/60, 266 ff.

2. Jh. n. Chr., wohl 141 n. Chr. oder bald darauf.

PORTRÄT

Kaiser und Familien

Traian

760
Bild 1,73 x 1,37, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,86 x 1,59 x 0,36.

Porträtbüste des Traian mit Lorbeerkranz und Paludamentum. Die Büste ist in Dreiviertelrückansicht gesehen, der Kopf ins Profil gewandt. Die im Abdruck oval eingetiefte Iris ist an das Oberlid gerückt, so daß der Blick sich etwas nach oben richtet. Die Gesichtsoberfläche mit Nasen- und Mundfalte, Fältchen im Augenwinkel, weich in die Wange übergehendem Unterlid ist fein durchmodelliert.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,348. Cades IV C 444. Cades, Uomini illustri 7,329.

Vom gleichen Original abgeformt: Braune Glaspaste in Genf aus Slg. Fol (1,6 x 1,4). Vollenweider, Genf II Nr. 234 Taf. 71. Erwähnt: Verf., Gnomon 53, 1981, 797 mit Anm. 26. S. 311

Die Würzburger Paste kann nicht von der Paste der Slg. Fol abgeformt sein, da typische Glas-Korrosionsspuren fehlen, die dort fehlerhafte oberste Blattspitze vorn und oberste Lorbeerfrucht hier vollständig sind, die dort fehlenden Schleifenteile zwischen Kopf und Schleife bzw. Bändern hier vorhanden sind. Wie mehrfach, s. zu Nr. 728, stellt sich die Frage ob wir zwei moderne Pasten eines antiken Originales oder moderne Pasten nach der antiken Gemme (Würzburg) und antike Paste nach der gleichen Gemme (Genf) vor uns haben.

98-117 n. Chr.

Hadrian

761

Bild 2,25 x 1,70, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,36 x 1,87 x 0,44.

Porträtbüste des Hadrian im Paludamentum. Der Kopf ist im Profil, die Büste in Dreiviertelrückansicht gesehen. Vom Wirbel aus, dessen Mittelpunkt auf der Konturlinie liegt, ist das Haar in kurzen, bewegten Sichellocken zum Nacken herabgeführt, in langen Wellen, die sich über der Stirn zu kleinen Löckchen einrollen, nach vorn gekämmt. Der Bart besteht aus kurzen, flockigen Löckchen. Das Auge ist ganz im Profil, ohne Binnenzeichnung gegeben.

Original: Chalcedon, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[1] I 2,377. Cades IV C 467.

Ähnlich: Silberintaglio in Bronzering, Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall II Taf. 63,12; kleiner: roter Jaspis, Florenz, Gori I 10,9 = Reinach Taf. 8 (1,9 x 1,5). Gemmenporträts des Hadrian: Richter, EG. II Nr. 545, 547(?). Typus »Panzerbüste Imperatori 32«, Wegner, Hadrian 20 ff., 60 Taf. 9 a, 22 b, 23 (AR).

Ca. 128-138 n. Chr.

762

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,19 x 0,90, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,45 x 1,15 x 0,32.

Porträtbüste des Lucius Aelius Caesar. Auf einer in Dreiviertelrückansicht gesehenen Büste ist der Kopf ins Profil und leicht aufwärts gewandt. Das Haupthaar besteht aus dichten gerundeten Locken, die an der Stirn etwas überhängen. Die unter der Haarfülle nur mehr niedrige Stirn springt schräg vor, ist zur Nasenwurzel hin stark eingezogen; die kräftig vorspringende Nase ist im oberen Drittel gebogen. Der rundgeschnittene Bart besteht aus ähnlichen Locken wie das Haupthaar. Unter hochgezogener Braue blickt das Auge geradeaus, d. h. der Kopfwendung entsprechend etwas nach oben (die punktförmige Pupille sitzt in der Mitte der Iris).

Original: Karneol, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,306. De Murr Nr. 825.

Frisur und Form der Nase sind charakteristisch für Aelius Caesar, die Einziehung zwischen Braue und Nase ist stärker ausgeprägt als bei den Münzen, geht zusammen mit dem auch in der Aufwärtswendung des Kopfes zum Ausdruck kommenden pathetischeren Stil der Gemme. Wohl aus der Zeit von Münzen, die die gleiche Büstenform und Frisur zeigen: BMCEmpire III 367 Nr. 995, 996 Taf. 67,6.7; 368 Nr. 999 Taf. 67,9 (Aurei, 137 n. Chr.) vgl. von Matt – Kühner, Die Caesaren Abb. 83. Jedenfalls aus der Zeit zwischen Adoption und Tod.

136-138 n. Chr.

763

Bild 1,44 x 1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,75 x 1,43 x 0,40.

Rückenporträt eines bärtigen Mannes als Hercules. Wohl Aelius Caesar. Um die vom Rücken gesehene Büste liegt das auf der Schulter geknotete Löwenfell; rechts die vom Rand beschnittene Keule.

Original: Karneol, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Mariette II 2,32 = Reinach Taf. 100. Lippert[2] III 1,314. Raspe – Tassie Nr. 5610.

Zum Porträt des Aelius Caesar vgl. hier Nr. 762; dort ist die Biegung der Nase stärker als auf den Münzen, hier schwächer, was seinen Grund in der Angleichung an Hercules haben dürfte.

Wohl 136-138 n. Chr.

764

Bild 3,10 x 2,70, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 3,55 x 2,95 x 0,54.

Porträtbüste des Antinous in Chlamys, mit Speer. Das fragmentierte Original wurde in der Patrize des Abdruckes restauriert: Die seitlich gebrochenen Ränder sind ergänzt, das Speerfragment jedoch nicht

verlängert, die Enden des so entstandenen Stabes entsprechen in etwa den seitlichen Grenzen des Originales. Die Inschrift am linken Rand: ANTV... verschwand bei der Prozedur. Unten fehlt der größte Teil der Büste mit der Chlamys, er war am Original in Gold ergänzt. Die Ergänzung ist hier mitabgeformt; der schräg nach hinten abfallende Bruchrand des Originales ist noch erkennbar: er beginnt ein wenig hinter der ›Stab‹spitze und endet unterhalb der dritten Chlamysfalte im Nacken.

Original: Schwarzer Sard, Privatbesitz, ehemals Slg. Marlborough.

Durch den 3. Herzog von Marlborough zusammen mit drei anderen Stücken von dem venezianischen Sammler Zanetti um 15000 francs erworben (vgl. Reinach).

Publ: A.F. Gori–G.F. Zanetti, Le gemme antiche di Antonio Maria Zanetti (Venedig 1750) Taf. 22. Lippert[1] I 2,380. Bracci I 109 Taf. 20. Marlborough Gems I 21 = Reinach Taf. 110 (mit älterer Literatur). Story-Maskelyne Nr. 500. Cades IV C 482. Cades, Uomini illustri 7,348. Furtwängler, AG. Taf. 65,50. Burlington Fine Arts Club Exhibition 1904, 253 Taf. 110 Nr. O 87. Lippold Taf. 74,2. Seltman, Hesperia 17, 1948, 77ff. Taf. 27,6; 28,20. Clairmont, Die Bildnisse des Antinous (1966) 30ff. Taf. 1, e.f. Richter, EG. II Nr. 550.

Seltman schlug die Ergänzung der Inschrift zu ANTW[NIANOΣ] als Signatur vor und vermutete, daß der Gemmenschneider identisch sei mit dem Bildhauer Antonianos, der das Antinous-Silvanus-Relief signierte (Clairmont, a. O. Taf. 7-8). Clairmont, a. O. 32, stimmte der Ergänzung zu, hält es wegen der stilistischen Unterschiede zwischen Relief und Gemme für möglich, »daß ein namenloser Graveur des Sardonyx als Kopist mit der Nennung des ›Antonianos‹ zugleich auf den eigentlichen Schöpfer des Antinousbildnisses verwiesen hat, ...« Zu Antinous-Porträts auf Gemmen vgl. AGWien II Nr. 988 Taf. 60.

130-138 n. Chr.

Antoninus Pius

765
Bild 3,46 x 2,75, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 3,60 x 2,97 x 0,90.

Büste des Antoninus Pius in Panzer und Paludamentum, das auf der zurückliegenden Seite geschlossen ist. Das vom Wirbel zum Nacken und zur Stirn gestrichene Haar ist in lockeren Wellen wiedergegeben, deren Bewegung und Drehung durch feinste Binnenlinien wiedergegeben ist. Vor dem Ohr leitet eine gedrehte Locke zum Bart über, der aus kurzen Locken besteht. Auf der Stirn zwei zart eingetiefte Furchen. Die leicht gebogene, schmale Nase hängt an der Spitze ein wenig über. Die Braue, deren Behaarung durch Strichlein angegeben ist, verläuft von der Kontur aus eine kurze Strecke waagrecht, fällt dann schräg ab; das Auge sitzt dicht unter ihr. Die im Abdruck vertiefte Pupille sitzt dicht unter dem Oberlid, richtet den Blick nach oben.

Original: Amethyst, Neapel.

Publ: Lippert[1] I 2,390; [2] II 737. Cades IV C 494. Cades, Uomini illustri 7,358.

Nächstverwandt und wohl gleichzeitig dem Aureus mit Antoninus Pius als Caesar: Hirmer, RM. Taf. 76,303 (138 n. Chr.); BMCEmpire III 371 Nr. 1017 Taf. 67,17. Strack II Taf. VII 405.407; III 170 Nr. 405-497 Taf. I, Hadr. 407. Wenn das Paludamentum wie üblich auf der rechten Schulter geschlossen sein soll, ist der Abdruck seitenrichtig, vgl. z. B. BMCEmpire IV 116 Nr. 798 Taf. 16,19. Eine so große Gemme war jedoch zum Siegeln ungeeignet und sollte daher wohl zunächst im Original betrachtet werden. Verschluß des Paludamentum auf der linken Schulter bei nach rechts gewandter Büste kommt, wenn auch selten, vor (Hirmer, RM. Taf. 68,268 V); relativ häufig – wegen der besseren dekorativen Wirkung und leichteren Faltenwiedergabe – bei nach links gewandter Büste, vgl. hier zu Nr. 766, 777, 786, 800.

Um 138 n. Chr.

Marc Aurel

766
Bild 1,80 x 1,40, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,04 x 1,65 x 0,43.

Büste des L. Verus und des M. Aurel einander gegenüber. Beide Kaiser sind barhäuptig, tragen Panzer und vorn gefibelte Paludamenta. Die Büsten sind in Dreiviertelrückansicht gegeben. Das Oberkopfhaar des M. Aurel ist schlecht abgeformt.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,392.

Zum Motiv: Leningrad, Intaglios Nr. 138 = Zazoff, HdArch. Taf. 99,3. Kameo, Paris, Cab. méd. Richter, EG. II Nr. 557. F. Gnecchi, I Medaglioni Romani II 43 f. Taf. 71,2-6. Zur spiegelbildlichen Darstellung der Paludamenta vgl. hier Nr. 786, 800.

161-169 n. Chr.

767

Ultramarinblau, durchscheinend. Bild 1,52 x ca. 1,10 (unscharfe Kante), Positivabdruck, mit Abdruck eines Fassungsrandes. Bildgrund flach. Rohling 2,43 x 2,26 x 0,50.

Porträtbüste des jungen Marc Aurel in Panzer und Paludamentum. Die dichten, sich teilweise überlagernden Locken reichen etwas über die Stirnkontur nach vorn, lassen nur ein kurzes Stück der Stirn frei. Die am Ansatz mit feinen Härchen gezeichnete Braue wölbt sich gleichmäßig über dem nach vorn blickenden Auge (oval eingezeichnete, im Abdruck erhabene Iris, deren vertiefte Mitte als Pupille wirkt). Eine wenig gebogene Nase, volle Lippen, ein wenig vorspringendes Kinn, eine jugendlich runde Wange bilden das edle Gesicht

Original: Karneol, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Mariette II 2,57 = Reinach Taf. 102 (Germanicus?). Lippert[1] I 2,311 (Germanicus).

Wohl aus den Jahren 139-140, da Münzen den jungen Marc Aurel (geb. 121 n. Chr.) als Caesar und Consul designatus, bzw. Consul in Panzer und Paludamentum zeigen: BMCEmpire IV, LIV, 22 Nr. 131 Taf. 3,20 (Denar, 139 n. Chr.); 25 Nr. 153 Taf. 4,12 (Aureus, 140 n. Chr., der Gemme sehr ähnlich, ebenfalls rechtes Profil); 26 Nr. 160 ff. Taf. 4,13-20 (Aurei und Denare, 140 n. Chr.); 193 Nr. 1205 Taf. 27,7 (Sesterz, 139 n. Chr.); 194 f. Nr. 1210, 1219 Taf. 27,8 u. 10 (Sesterz und Dupondius, 140 n. Chr.).

Ca. 139-140 n. Chr.

768

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,90 x 1,38, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,12 x 1,58 x 0,48.

Büste des Lucius Verus in Panzer und Paludamentum. Die Büste in Dreiviertelrückansicht, der Kopf im Profil.

Original: Sard, London, British Museum, aus Slg. Carlisle 1890. Früher im Besitz des Marchese de Carpis (Lippert, Raspe).

Publ: Rossi-Maffei I (nach Lippert u. Raspe), Taf? Lippert[1] II 2,397; [2] II 768. Raspe – Tassie 11883. London Nr. 2015 Taf. 25. Richter, EG. II Nr. 559.

Vgl. Hirmer, RM. Taf. 82,336 V (Aureus 161/162 n. Chr.) Gemmenporträts des Lucius Verus: Richter, EG. II Nr. 558. Beazley, Lewes Coll. Nr. 122 Taf. 6.

161-169 n. Chr.

769

Bild 1,97 x 1,40, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,09 x 1,58 x 0,50.

Büste des Lucius Verus im Paludamentum. Die Büste ist in Dreiviertelvorderansicht, der Kopf im Profil gegeben. Dichte rundliche Locken bilden Haupt- und Barthaar, der Bart ist spitz. Oberlippe und Vorderseite des Kinns sind ohne Bart.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori I 15,1 = Reinach Taf. 10. Lippert[1] II 2,396; [2] II 767. Raspe – Tassie 11882.

Wenn die Abbildungen nicht täuschen, ist die bartlose Oberlippe auch auf Münzen der Jahre 161-163 n. Chr. zu finden: BMCEmpire IV 411 Nr. 199 Taf. 57,2 (Aureus 161-162 n. Chr.); 416 f. Nr. 233 ff. Taf. 57,11,12,13 (Aurei und Denar, 162-163 n. Chr.); 552 Nr. 1047 Taf. 75,5 (Sesterz 162-163 n. Chr.); 556 Nr. 1071 A Taf. 75,6 (161-163 n. Chr.).

Ca. 161-163 n. Chr.

770

Bild 1,50 x 1,17, flach. Form 9, beide Kanten abgeschrägt. 1,64 x 1,37 x 0,35.

Porträtbüste der Faustina minor, Gemahlin des Marc Aurel (gestorben 176 n. Chr.). Das Profil mit der gerundeten Stirn, der mäßig großen, leicht gebogenen Nase, der Mund mit zurückgesetzter Unterlippe, das runde Kinn mit fülliger Unterseite stimmen mit den Münzbildern überein. Die im Abdruck vertiefte Pupille sitzt am Oberlid. Das Haar ist in weichen Wellen vom Scheitel herabgekämmt, im Nacken zu einem großen hochsitzenden Knoten gesteckt. Faustina trägt das kultische Trägergewand, dessen schmaler, glatter Träger mit einem kleinen Knopf befestigt ist, darüber einen Mantel.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,389; [2] II 761. Cades IV C 514 s. v. Faustina minor. Cades, Uomini illustri 8,363.

Diese Frisur wird von Faustina minor schon zur Zeit des Antoninus Pius, dann als Kaiserin getragen, vgl. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit 50 Taf. 63,k u. o. Strack III 15 f. T. d Taf. VII 512-520; XX 1316-1337; 19 ff. (155/6-160/61, bis ca. 163 n. Chr.). K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (1982) 36 Typus 5, 40 f. Taf. 3,6.7.11.12; 4,3.4; 5,4-7 (Anlaß der Schaffung des Typus: Geburt eines Knaben 152 n. Chr., bis in die 60er Jahre nachweisbar). Zum Trägerkleid: hier Nr. 146, 592.

Ca. 152-163 n. Chr.

Commodus

771

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,88 x 1,58, flach. Rechteck mit abgerundeten Ecken. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 3,15 x 2,8 x 0,49.

Büste des Commodus in Panzer und Paludamentum. Die bis zur Brust reichende Büste ist in Dreiviertelvorderansicht, der Kopf im Profil wiedergegeben. Die kennzeichnenden Merkmale: hochgeschwungene Braue, etwas vorquellendes Auge (mit bogenförmiger an das Oberlid angesetzter Iris), hohe, leicht gerundete Stirn, lange Nase sind deutlich herausgearbeitet. Rechts ein (unten gebrochener?) Stab, quer dahinter ein Arm mit einem Kranz. Das völlig glatte, jetzt als Panzer wirkende Paludamentumstück zwischen der den Hals umgebenden Falte und der rechts vom Kopf herabhängenden Falte, muß in nachantiker Zeit enstanden sein. Wahrscheinlich wurde so eine Beschädigung in diesem Bereich beseitigt. Links, unterhalb der (wohl ebenfalls nachantiken) Armlaschen des Panzers ein Rest hängender Paludamentumfalten. Vielleicht wurden Stab (Feldherrnstab?), Arm und Kranz bei gleicher Gelegenheit zugefügt.

Original: Plasma, Neapel? Einst Slg. des Königs von Sizilien.

Publ: Lippert[1] II 2,408; [2] II 779 (Commodus).

Die schmale Kopfform spricht mehr für Commodus als für M. Aurel, vgl. BMCEmpire IV 777 Nr. 480 Taf. 104,1; 787 Nr. 521 Taf. 104,9 (Sesterze 181/2 bzw. 183 n. Chr.). Als Büste mit Panzer und Paludamentum vgl. Hirmer, RM. Taf. 90,366 V (Medaillon, 186/187 n. Chr.). Gemmenporträts: Bernoulli, Römische Ikonographie II 2,233 f. Furtwängler, AG. Taf. 48,18.19. Richter, EG. II Nr. 564, 565. AGD. I 3 Nr. 2811 f. Taf. 265. Junger Commodus: AGD. IV Hannover Nr. 1596 Taf. 212; unsicher a. O. Nr. 1597 Taf. 213.

177-192 n. Chr.

772

Bild 1,67 x 1,24, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,80 x 0,45 x 0,43.

Porträtbüste des Commodus im Löwenfell. Die Iris ist als an das Oberlid angefügte Schlaufe gezeichnet, als Pupille wirkt ihr Innenraum.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,218 (Hercules).

Vgl.: Furtwängler, AG. Taf. 48,20 = Lippold Taf. 64,5. Gesichter[2] Nr. 157. Medaillons: F. Gnecchi, I Medaglioni Romani II Taf. 77,2; 79,7-10; 80,1-7. Münzen: Von Matt – Kühner, Die Caesaren Abb. 92. Hirmer, RM. Taf. 90,370 V; Taf. XV 369 V. BMCEmpire IV 753 Nr. 341, 343, 345 Taf. 99,18-20 (undatiert 191 n. Chr.); 843 f. Nr. 717, Nr. 725 Taf. 111,2.6 (191-192 n. Chr.). Nachantike Gemmen: hier Nr. 938, 939.

Ca. 192 n. Chr.

773

Bild 1,38 x 0,98, flach. Form 8, Oberkante abgeschrägt, Unterkante scheint auf der Aufnahme durch. 1,45 x 1,10 x 0,34.

Porträtbüste der Crispina, Gemahlin des Commodus. Dreiteilige Frisur mit eingerolltem Schläfenhaar, nach Art der Melonenfrisur gedrehten Strähnen des übrigen Haares und hochsitzendem Nest am Hinterkopf. Das Ohr ist frei. Die wenig gerundete Stirn geht in einen geraden Nasenrücken über, die Nasenspitze hängt leicht über. Geschlossene Lippen, ein festes Kinn. Das Oberlid ist etwas gesenkt, der Augapfel schräg gestellt, so daß der Blick sinnend, etwas abwärts gerichtet erscheint. Ein Mantelstück um die Büste.

Original: Onyx (nach Lippert), Karneol (nach Cades), verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,408; [2] II 771 (Lucilla Veri). Cades IV C 537 (s. v. Crispina). Cades, Uomini illustri 8,376.

Zur Frisur: Wegner a. O. (zu Nr. 770) 76 Taf. 64 l u. p. Fittschen, a. O. 82, 1. Münzbildtypus Taf. 7,1-3. Sehr ähnlich: Hirmer, RM. Taf. XIV 361 V (Medaillon 178/185 n. Chr.) wie hier mit fast gerader Stirn-Nasen-Kontur, vgl. auch BMCEmpire IV 695 Nr. 36 Taf. 91,20; 769 Nr. 435 Taf. 102,12. Andere Münzen wie Hirmer, RM. Taf. 91,363 V zeigen eine leichte Einsenkung an der Nasenwurzel. Crispina, 178 mit Commodus vermählt, wurde nach 181/2 n. Chr. (Wegner, a. O.; spätestens 185 n. Chr.: Hirmer zu Abb. 361) nach Capri verbannt, später hingerichtet (wenig später: Hirmer, a. O.; nicht vor 187: Mattingly, BMCEmpire IV, CLIV; vielleicht erst nach 187 n. Chr.: Wegner a. O.).

Ca. 178-185 (187?) n. Chr.

Didius Iulianus

774

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,74 x 1,43, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,87 x 1,58 x 0,56.

Panzerbüste des Didius Iulianus. Auf vom Rücken gesehener Büste ist der im Umriß hochrechteckige

Kopf ins Profil gewandt. Das Haar geht in welligen Stufen vom Wirbel aus, endet über der Stirn in einer etwas vorgezogenen Lockenpartie, in einem kurzen Lockenbogen an der Schläfe. Im Haar liegt ein Lorbeerkranz, dessen Schleifenenden nach hinten flattern. Die Stirn springt zur Nasenwurzel hin zurück, so daß eine deutliche Kerbe in der Kontur entsteht. Die Hakennase springt kräftig vor. Bart und Schnurrbart bestehen aus bis in die züngelnden Bartspitzen hinein lebhaft bewegten Locken.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,422; [2]II 803.

Vgl.: BMCEmpire V 11ff. Taf. 3,5-11; Taf. 4,1-3.8. Die Hakennase deutlich bei Hirmer, RM. Taf. 92,374V; L. von Matt–H. Kühner, Die Caesaren Abb. 94b. Im Typus ähnlich: Büste des Septimius Severus, Richter, EG. Nr. 574 = McCann, a. O. (bei Nr. 778) 140 Taf. 90b.

193 n. Chr.

775

Bild 2,0 x 1,48, stark konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,07 x 1,55 x 0,60.

Porträtbüsten der Manlia Scantilla, Frau des Didius Iulianus (193 n. Chr.) und ihrer Tochter Didia Clara. Beide tragen in Wellen vom Scheitel herabgekämmtes, auf dem Hinterkopf zu einem großen Nest gestecktes Haar; Tunica und Mantel um die Büste. Die Gesichter sind wenig individuell: links mit längerem Gesicht, schmaler Wange die Mutter, rechts mit runderer Wange, größerem Auge die Tochter. Beide Nasen sind leicht gebogen. Im Abdruck vertiefte Pupillenpunkte. Zwischen den Büsten, nur mehr schwach erkennbar die Reste einer Inschrift AR? ΛV. In einigem Abstand darunter ỌI

Original: Amethyst (nach Cades), verschollen.

Publ: Cades IV C 547. Vom gleichen Original: Antike (?) Paste des Grafen Moszynski: Lippert[1] I 2,427; [2]II 794 Raspe–Tassie 11968 (liest: VO.VI). Hiernach wahrscheinlich auch der vorliegende Abdruck.

Wenn die Materialangabe bei Cades richtig ist, war die Paste des Grafen Moszynski wahrscheinlich modern. Größe des Steins und Motiv sprechen dafür, daß Frauen einer kaiserlichen Familie dargestellt sind. Daher dürfte die alte Benennung (Lippert, Raspe, Cades) trotz des Fehlens individueller Züge richtig sein.
Münzporträts der Manlia Scantilla: Von Matt–Kühner. Die Caesaren Abb. 94c. Hirmer, RM. Taf. 92,375 V. BMCEmpire V,13 Nr. 10-12 Taf. 3,13-15; 17 Nr. 32-37 Taf. 4,4.5.9; Robertson, RIC. III 5 f. Taf. 2 MS 1-4; der Didia Clara: Von Matt–Kühner Abb. 94d. Hirmer, RM. Taf. 92,376 V. BMCEmpire V 13 f. Nr. 13-16 Taf. 3,16-19; 18 Nr. 38-41 Taf. 4,6.7. Robertson, RIC III 6 Taf. 2 DC 1-2.

193 n. Chr.

776

Bild 1,64 x 1,25, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,80 x 1,45 x 0,50.

Porträtbüste wohl der Didia Clara. Das in Wellen vom Scheitel herabgekämmte Haar ist auf dem Hinterkopf zu einem großen Nest gesteckt. Die Gesamtform des Kopfes ist hochrechteckig. Unter hoher, leicht gerundeter Stirn springt die gerade Nase nur wenig vor. Die Lippen sind leicht geöffnet; am kleinen runden Kinn eine Fehlstelle. Ein Mantelstück umgibt die Büste.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,414; [2]II 791 (Manlia Scantilla, Frau des Didius Julianus).

Zum Porträt der Didia Clara vgl. die Hinweise bei Nr. 775. Dem vorliegenden Porträt ähnlich ist der Denar: Von Matt–Kühner, Die Caesaren Abb. 94d; BMCEmpire V Taf. 3,17.18; 4,6.7. Auf anderen Münzen hat Didia Clara die gebogene Nase ihres Vaters: Hirmer, RM. 92,376 V. Iulia Domna, die berühmtere Trägerin dieser Frisur (vgl. Wessel, AA. 1946/47, 62 f.) kann nicht gemeint sein: Münzbilder von guter Qualität zeigen eine breitere Kopfform als die hier vorliegende und eine gebogene Nase. Flüchtigere Münzbilder provinzieller Prägungen wie BMCEmpire V Taf. 15,1-5 können nicht zur Deutung des qualitätvollen Gemmenbildes herangezogen werden. Wenn nicht Didia Clara, müßte eine unbekannte Römerin dargestellt sein.

Wohl 193 n. Chr.

Severer

777

Bild 1,37 x 1,08, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,50 x 1,23 x 0,30.

Büsten des Septimius Severus und des Caracalla einander gegenüber. Septimius Severus trägt einen Lorbeerkranz, hat in die Stirn hängende Locken, einen ›Serapisbart‹ aus Korkzieherlocken. Die vom Rücken gesehene Büste ist mit Panzer und Ägis bekleidet. Caracalla trägt ebenfalls einen Lorbeerkranz, ist unbärtig. Panzer und Paludamentum umhüllen die wieder vom Rücken gesehene Büste.

Original: Achatonyx, einst im Besitz des Herrn von Rachel, Dresden.

Publ: Lippert[1] I 2,431; [2]II 808.

Die Gemme entstand etwa zur gleichen Zeit wie der Kameo in Paris, Cab. Méd., auf dem Vater und Sohn in den gleichen Porträttypen vorkommen. Caracallas Lorbeerkranz datiert Kameo und Paste in die Zeit seiner Mitregentschaft: 198-209. Zur Datierung des Kameos: McCann, a.O. 159f. Taf. 91f.: 201-202 n.Chr.; Wiggers, a.O. 72 und 109; ca. 198-204 n.Chr.; Soechting, a.O. 66,238 Nr. 6: ca. 204 n.Chr. (vgl. die Literaturangaben bei Nr. 778).

Vgl. auch den Aureus mit den gestaffelten Porträts von Vater und Sohn, Hirmer, RM. Taf. XVII, 296 V (202/210 n.Chr.). Da Caracalla auf der Paste noch sehr jung wirkt, dürfte eine Datierung in die Jahre 201-202 wahrscheinlich sein, wie sie McCann aufgrund von Münzvergleichen für den Pariser Kameo vorschlägt. Etwas später: Leningrad, Intaglios Nr. 139. Zum Paludamentumverschluß auf der vorderen Schulter vgl. hier zu Nr. 765, 766, 778, 786, 800.

198-209, wohl 201-202 n.Chr.

778

Milchig weiß, durchscheinend. Bild 1,97 x 1,20, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt.
2,25 x 1,50 x 0,40. Mit Abdruck eines Fassungsrandes.

Gestaffelte Porträtbüsten des Septimius Severus und der Iulia Domna gegenüber den gestaffelten Büsten von Caracalla und Geta. Alle Männer sind barhäuptig, tragen das Paludamentum, Iulia Domna ist mit einem Diadem geschmückt, mit der Tunica bekleidet. Septimius Severus hat gelocktes Haupthaar, das lose in die Stirn fällt, auch der Bart ist unregelmäßig gelockt, er trägt also keine Serapisfrisur. Caracalla hat einen kurzen Vollbart, Geta ist bartlos.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,424; [2]II 807. Cades IV C 560. Cades, Uomini illustri 8,390. Vom gleichen Original stammt die als antik geltende bräunliche Glaspaste, Rom, Thermenmuseum inv. 72 147. Righetti, Rendiconti dell'Accademia Ponteficia d'Archeologia 30/31, 1957/59, 230 Abb. 74. H. v. Heintze, RM. 73/74, 1966/67, 199 Anm. 49. A. M. McCann, MemAmAcRome 30, 1968, 140 Taf. 90d. Richter, EG. II Nr. 578. H. B. Wiggers, Caracalla Geta, Plautilla, in: Das römische Herrscherbild III 1 (1971) 80, 111. D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) 67f., 241 Nr. 12.

Die Würzburger Paste kann nicht von der Paste im Thermenmuseum abgedrückt sein, da sie schärfer ist als diese und nicht die dort vorhandenen Beschädigungen aufweist. Es wäre zu überprüfen, ob die Paste im Thermenmuseum wirklich, wie bisher angenommen, antik ist. Wenn ja, läge der seltene Fall vor, daß Original (verschollen, aber durch die Würzburger Paste belegt) und antike Paste bekannt sind (vgl. AGWien II Nr. 684). Gleichartige Fälle: s. die Hinweise bei Nr. 60. McCann rechnet das Porträt des Kaisers zu ihrem Marcus-Aurelius, Severus-Typus und datiert aufgrund der Porträttypen der Söhne: 208-210 n.Chr. Wiggers bemerkt, daß Geta noch unbekränzt, die Gemme daher vor seiner Erhebung zum Augustus im Jahre 209 und wegen Caracallas vollem Bart wohl in den Verlauf dieses Jahres zu datieren sei. Da keiner der Männer einen Lorbeerkranz trägt, kann das jedoch bei Geta nicht von datierender Bedeutung sein. Soechting rechnet das Kaiserporträt seinem Dezennalientypus zu und datiert aufgrund von Münzvergleichen um 208/209. Zum spiegelbildlichen Verschluß der Paludamenta vgl. Nr. 766, 777, 786, 800.

Ca. 208-210 n.Chr.

779

Bild 1,69 x 1,28, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,77 x 1,46 x 0,45.

Büste des Septimius Severus, ohne Kranz. Das Haupthaar besteht aus kurzen, krausen Locken, hängt nicht in die Stirn, der Bart aus mehreren hängenden Locken, die jedoch nicht streng geschieden sind. Tiefliegendes Auge mit nach vorn gerichteter, im Abdruck vertiefter Pupille. Gerade Nase. Konkav-konvex-konkav begrenzte Büste, vom Rücken gesehen.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,414; [2]II 802.

Vergleichbar frühen Münzen des Kaisers, z.B. BMCEmpire V 140 zu Nr. 567 Taf. 24,6 (Slg. Hall, Sesterz, 195 n.Chr.); McCann, a.O. (bei Nr. 778) Taf. II 3 (Aureus, 194 n.Chr.), Taf. II 5 (Aureus, 193 n.Chr.); Robertson, RIC. III 11ff. Taf. 5,1-16 (193-195 n.Chr.). Soechting, a.O. (zu Nr. 778) 16f. Gemmenporträts des Septimius Severus: Soechting, a.O. 65ff. McCann, a.O. 140ff. Taf. 90-92. AGD. IV Hannover Nr. 1598, Taf. 213.

Ca. 193-196 n.Chr.

780

Bild 2,20 x 1,62, minimal konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,21 x 1,67 x 0,45.

Panzerbüste des Septimius Severus mit Lorbeerkranz. Die in die Stirn hängenden gedrehten Locken,

der in der Mitte geteilte Bart sind der Frisur des Serapis angeglichen. Die im Abdruck vertiefte Pupille ist an das Oberlid herangerückt, so daß der Blick sich etwas nach oben richtet. Die Wangenpartie mit Tränensack und einer schräg abwärts ziehenden Nasenfalte ist zart modelliert.

Original: Amethyst, einst Slg. Borioni, dann Marcantonio Sabbatini (nach Lippert, doch mit irrtümlichem Abbildungshinweis: A. Borioni–R. Venuti, Collectanea antiquitatum Romanarum (1736) Taf. 31).

Publ: Lippert[1] II 2,417; [2]II 805.

Repliken: Richter, EG. II Nr. 573 (Cab. Méd.). Cades IV C 557 (Karneol). Zum Serapistypus des Septimius-Severus-Porträts: McCann, a. O. 109 ff., Münzvergleich: 64 Taf. 8,1.2 (200-201 n. Chr.). Zu diesem Typus auf Münzen s. auch Soechting, a. O. 20 (200/1-211 n. Chr.). In Porträttypus und Stil vergleichbar: Hirmer, RM. Taf. 95,398 V (Sesterz 210 n. Chr.).

200-211, wohl 210 n. Chr.

781

Bild 1,80 x 1,30, ganz leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,84 x 1,46 x 0,40.

Porträtbüste der Iulia Domna, Gemahlin des Septimius Severus. Das Haar ist in großen Wellen vom Scheitel herabgekämmt, etwa ab Augenhöhe rahmt eine dicke gedrehte Haarsträhne das bis zur Halsmitte heruntergezogene, dann hochgeschlagene, in einem flachen zweireihigen Zopfnest befestigte Haar. Die gerade Stirnkontur ist in leichter Schräge nach vorn geführt, die schmale gebogene Nase springt wenig vor. Der Blick ist etwas nach oben gerichtet, erhält seine intensive Wirkung durch die große, im Abdruck vertiefte Pupille. Ein Mantelstück mit untergestecktem Ende umgibt die Büste.

Original: Plasma, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Lippert[1] II 2,419; [2]II 809 (Iulia Domna). Chabouillet Nr. 2104. Richter, EG. II Nr. 584.

Chabouillet und Richter nennen die Dargestellte ›Plautilla‹. Die Frisur mit der gedrehten Seitensträhne und dem im Vergleich zu Plautillas Frisur, vgl. hier Nr. 784, höher sitzenden und größeren Nest sprechen für Iulia Domna; auch ist die Stirn nicht rund wie die Plautillas. Zu den Frisuren: Wessel, AA. 1946/47, 62 ff. Abb. I. Münzbilder Julia Domnas mit dieser Frisur, häufig ohne Diadem wie hier: z. B. Hirmer, RM. Taf. XIX 402 V (Silbermedaillon 196/211 n. Chr.); Taf. 95,403 V (Sesterz 196/211 n. Chr.); 96,410 V (Aureus 211/17 n. Chr.). BMCEmpire V, 306 Nr. 763 Taf. 46,14 (Sesterz 196-209 n. Chr.); 431 Nr. 2 Taf. 67,6 (Denar 211-217 n. Chr.) u. Taf. 67,7-17; 68,1-5. Robertson, RIC. III z. B. 44 Nr. 35 Taf. 14 (Denar, 195 oder 196-211); 47 Nr. 53-57 Taf. 16 (Dupondius/As, 196?-211 n. Chr.). Gemmenbild: Richter, EG. II Nr. 580.

Die Form der Augenwiedergabe findet sich, dem Abdruck entsprechend, an vielen severischen Münzen, vgl. Hirmer, RM. Taf. XVII u. 93 ff. passim.

196-217 n. Chr.

782

Bild 1,73 x 1,30, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,90 x 1,54 x 0,48.

Büste des Caracalla in Panzer und Paludamentum. Das dichte Kopfhaar ist durch tiefe Gravur der Kalotte und feine Zeichnung sichelförmiger Locken mit Binnengravur an ihrer Oberfläche, die sich am Vorderkopf stark ringeln, wiedergegeben. Die gekrauste Stirn, zusammengezogene Braue, gebogene Nase, das tiefliegende Auge mit U-förmig an das Oberlid angefügter nach vorn gerichteter Iris, der kleine hängende Schnurrbart und ein flaumiger, die Unterseite der Wange bedeckender, das Kinn frei lassender Bart kennzeichnen den etwa zwanzigjährigen Mitregenten seines Vaters. Die in Dreiviertelvorderansicht gesehene Büste reicht fast bis zum Rand der Gemme; die Falten des Paludamentum sind in feiner Abstufung, von Höhen, Tiefen, Überlagerungen widergegeben. Eine Arbeit von vorzüglicher Qualität.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,422; [2]II 815.

Der Porträttypus entspricht in der von P. V. Hill, The Coinage of Septimius Severus and his family of the Mint of Rome, A. D. 193-217, aufgestellten Reihe dem Typus M II »with half beard partly covering cheek and lower jaw (209)« Abb. 14; vgl. BMCEmpire V 358, 10 Taf. 53,5. Der Bart reicht etwas weiter herab als bei Robertson, RIC. III 57 Nr. 53 Taf. 17 (209 n. Chr.), aber das Kinn ist noch nicht bedeckt, wie dies a. O. Nr. 55 Taf. 17 (210 n. Chr.) der Fall ist. In der Rundplastik ähnlich, doch mit stärkerem Bart und Fliege an der Unterlippe: Wiggers, a. O. (zu Nr. 778) 23 f. Taf. 9 c, d (Thermenmuseum). Gemmen mit Porträts des Caracalla: Wiggers, a. O. 54 ff. passim. AGD. IV Hannover Nr. 1599, 1601 Taf. 213 f. Leningrad, Intaglios Nr. 140. Genf II Nr. 263 Taf. 81.

Um 209 n. Chr.

783

Bild 1,90 x 1,62, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,05 x 1,77 x 0,46.

Büste des Caracalla in Panzer und Paludamentum.

Replik von Nr. 782 in gleich hoher Qualität; von anderer Hand. Die Locken des Haupthaares sind kleinteiliger als dort, der Bartflaum in zartesten Löckchen graviert. Gußfehler in der Augenpartie.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,428 (Text 429? ›In Britannis usquam‹).

Kopie des 18. Jh.s: Amethyst, Beverley Gems Nr. 105 Taf. 4 (›Hadrian‹).

Um 209 n. Chr.

784

Bild ca. 1,75 x 1,25, konvex. Form 22, die obere Kante gerundet, in die konvexe Bildoberfläche übergehend. 1,92 x 1,53 x 0,45.

Büste des Caracalla mit Lorbeerkranz und Paludamentum. Die Züge sind im Vergleich mit Nr. 782 und 783 idealisiert: der Brauenwulst weniger ausgeprägt, die Nase zierlicher. Die Oberkopfhaare bestehen aus kurzen Strichen und Haken, die Locken unterhalb des Kranzes und am Bart sind durch feinste Rundperlpunkte wiedergegeben, wobei der Ansatz der Haare an Wange und Kinn durch Strichlein gezeichnet ist. Der Bart reicht bis zum Hals hinunter, läßt die Vorderseite des Kinns frei. Ein Rundperlpunkt bezeichnet die Pupille.

Original: Amethyst, einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[2] III 2,332 (Caracalla).

Die starke Idealisierung der Züge Caracallas könnte für eine Entstehung in der Zeit des Alexander Severus sprechen, wie I. Jucker vermutet zu dem in Stil und Idealisierung verwandten, größeren Caracalporträt in Privatbesitz, Gesichter Nr. 160; Lippert[1] I 2,430 (damals in der Slg. von Rachel, Dresden, noch ohne die zusätzlichen Schleifenenden und das Wappen vorn, die also nach 1755 eingraviert worden sind); [2] II 819. Die Rückseite als Kameo geschnitten, eine Adoration, die I. Jucker, a. O. um 1500 datiert. Ebenfalls stilverwandt: Amethyst, Cabinet des Médailles. Guide (1930) 33 f. Nr. 2101 Taf. 9 vom Einband eines mittelalterlichen Evangeliarmanuskripts, mit Zufügung eines Kreuzes und der Inschrift ΟΠΕΤΡΟϹ aus byzantinischer Zeit (Guide). Idealisiertes Porträt des Geta?

211-217 n. Chr., vielleicht nach 222 n. Chr.

785

Bild 2,07 x 1,30, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 2,10 x 1,45 x 0,40.

Porträtbüste der Plautilla, Gemahlin des Caracalla. Das Haar ist in feinen Wellen vom Scheitel bis über die Mitte des Halses gekämmt, dann geflochten und zu einem kleinen, sich dem Nacken anschmiegenden, zweireihigen Zopfnest gesteckt. Diese Haarfülle verstärkt noch den zarten Eindruck des jungen Gesichtes mit leicht gerundeter Stirn, schmaler, gebogener Nase, leicht geöffneten Lippen, kleinem Kinn. Das große Auge unter gleichmäßig geschwungener, scharf gezeichneter Braue hat keine Binnenzeichnung. Tunica und über die Schultern herabfallender Mantel bekleiden die Büste.

Original: Sard bzw. Karneol (nach Lippert), Aquamarin (nach Cades), verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,426; [2] II 810 (Iulia Domna). Cades IV C 569 (Plautilla). Cades, Uomini illustri 8,393.

Die zugrundeliegende, nach Material (?) und Schnitt hervorragende Gemme muß wie die Münzen in der kurzen Zeit der Ehe mit Caracalla, die 202 geschlossen wurde, ca. 205 n. Chr. mit der Verbannung Plautillas endete, entstanden sein. Bei seinem Regierungsantritt, 211 n. Chr., ließ Caracalla die Verbannte ermorden (Stein in: RE. VII 1,287 s. v. Fulvia Nr. 117). Münzen Plautillas mit dieser Frisur: BMCEmpire V 237 f. Nr. 420 ff. Taf. 38,8-11; 323 f. Nr. 804 Taf. 48,7.8. Robertson RIC. III 68 f. Nr. 9.11 Taf. 21. Die Deutung des Amethysts, AGD. II Nr. 547 Taf. 94 als Caracalla und Plautilla durch Scrinari, BullCom. 7, 1953-1955, 127 Abb. 11, wird von Wiggers, Caracalla, Geta, Plautilla 58 mit Recht bezweifelt.

202 bis ca. 205 n. Chr.

Kaiser des 3.-4./5. Jh.

786

Bild 1,50 x 1,28, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,56 x 0,38.

Porträtbüsten eines Kaisers und eines Prinzen einander gegenüber. Maximinus I. Thrax und Sohn Maximus? Der Kaiser trägt einen Lorbeerkranz im gestrichelten Haar. Die Haargrenze verläuft über der Stirn horizontal, bildet an der Schläfe eine rechtwinklige Ecke, um dann schräg zum Ohr hin abzufallen. Die Kontur der gefurchten Stirn führt in senkrechter Linie zu dem vorn eckig herabgezogenen Brauenbogen. Die Iris ist als breite Bogenlinie an das Oberlid gehängt, so daß die Pupille punktförmig, im Abdruck vertieft ist. Die zurückgesetzte Nasenwurzel bildet einen deutlichen Knick mit der Braue. Gebogene Nase, vorspringender Bart sind weitere Merkmale des Profils. Die Büste ist mit Panzer und Paludamentum bekleidet.
Der Prinz hat einen schmalen, hochrechteckigen Kopf. Die Stirn ist kindlich rund, die Nase verhält-

nismäßig groß und leicht gebogen, das Kinn kantig. Ein Paludamentum schließt die Büste ab.

Original: Jaspis mit Chalcedon? (Reinach »Jaspe calcedonieux«), Florenz.

Publ: Gori I 16,1 = Reinach Taf. 10. Lippert[2] III 2,335. Raspe–Tassie 12038.

Die bisherigen Publikationen, benennen die Porträts ›Macrinus und Diadumenianus‹. Der Kaiser ist aber nicht Macrinus (P. Salzmann mündlich, s. u. Nr. 788). Wahrscheinlich Maximinus (235-238) und sein Sohn Maximus, vgl. R. Delbrück, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, in: Das römische Herrscherbild III 2 (1940) 65 Taf. 1,14 (Medaillon, 238 n. Chr.); Gnecchi, I Medaglioni Romani II Taf. 102,7-9. Den Benennungsvorschlag verdanke ich Carina Kretzschmar (Würzburg).

235-238 n. Chr.

787

Bild 2,0 x 1,48, minimal konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,20 1,63 x 0,42.

Herrscher des Jahres 238 n. Chr. Pupienus mit Lorbeerkranz, langem Bart, Panzer und Paludamentum um die Büste, gegenüber den gestaffelten Büsten von Balbinus mit Lorbeerkranz, kurzem Bart, Panzer und Paludamentum und Gordianus III. als Caesar, ohne Lorbeerkranz, mit Paludamentum.

Original: Roter Jaspis, München (Seite b: Kapitolinische Trias). Einst Slg. Ficoroni.

Publ: AGD. I 3 Nr. 2459 Taf. 223 (Krug) mit Publikationshinweisen. Zazoff, HdArch. 327 Anm. 147 Taf. 100,1. Ficoroni, Le vestigia di Roma antica (1744) Taf. zu S. 185, publiziert beide Seiten des Steines nach Zeichnung und Stich von Hieronymus Odam, nennt Jaspis als Material und deutet die Porträts richtig. Auch Rossi-Maffei I 61 ff. Taf. 52, hier Abb. 76, bilden beide Seiten des Steines ab mit der Angabe »In diaspro rosso. Del Signor Francesco Ficoroni.« Die Identität des Jaspis Ficoroni mit der vorliegenden Gemme wird bestätigt durch den Abdruck bei Lippert[1] II 2,439; [2]II 846, der in der 2. Auflage bemerkt: »War ehemals dem Ficoroni.« Folglich ist dies der Jaspis der Slg. Ficoroni und nicht, wie Furtwängler und ihm folgend Krug annehmen, der Chalcedon, AG. Taf. 48,30, der eine moderne Kopie ist (hier Nr. 919). Richtig jetzt: Zazoff, a. O. Die Paludamenta von Pupienus und Balbinus sind vorn geschlossen, d. h. wenn wie üblich der Abdruck seitenrichtig ist, das des Pupienus auf der falschen Seite. Dieser antiquarische Fehler wird jedoch aus Symmetriegründen auch sonst gelegentlich zugelassen: Hirmer, RM. Taf. XVII, 387 R; Richter, EG. II Nr. 579; hier Nr. 766, 777, 778, 800.

März bis Juni 238 (Krug).

788

Bild 1,34 x 1,05, flach. Form 14. 1,44 x 1,18 x 0,48.

Porträtkopf des Macrinus mit Lorbeerkranz im Paludamentum. Das Haar besteht aus kurzen Strichlein, seine Grenze verläuft über der Stirn horizontal, bildet eine Schläfenecke, begleitet im Bogen die Schläfe. Gefurchte Stirn, gebogene Nase, hängender Schnurrbart und rund gestutzter Bart kennzeichnen das Porträt. Der Blick ist nach vorn gerichtet, das Irisoval wird vom Oberlid überschnitten. Zwei Fältchen im Augenwinkel.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,436; [2]II 827 (Macrinus). Cades IV C 593. Cades Uomini illustri 8,413 (›Pupienus‹). Salzmann, Die Bildnisse des Macrinus, JdI. 98, 1983, 376 f. Abb. 33 (Abdruck Lippert[1] III 2,436).

Salzmann ordnet das Gemmenporträt dem von ihm bestimmten 2. Porträttypus des Macrinus zu, vgl. Sesterz und As der 2. Münzemission des Kaisers von 217/218 n. Chr., a. O. 358 Abb. 3 u. 4. Zur Augenform vgl. Matt–Kühner. Die Caesaren Abb. 102.

217/218 n. Chr.

789

Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,17 x 1,68, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.
2,27 x 1,75 x 0,62.

Porträtbüste des Elagabal mit strahlenbesetztem Lorbeerkranz im Paludamentum. Leicht gebogene Nase, vorgeschobener Mund. Das Irisoval des weit geöffneten Auges wird vom Oberlid überschnitten.

Original: Plasma, Leningrad.

Publ: Lippert[1] III 2,442; [2]II 824 (›Amethyst‹). Furtwängler, AG. Taf. 48,24.

Vgl. AGD. II Nr. 541, 542 Taf. 93 (ohne Strahlen). Münzen zeigen Elagabal entweder im Lorbeerkranz oder mit Strahlendiadem, vgl. Robertson, RIC. III 112 f. Taf. 35 ff.

Die Strahlen des Herrscherdiadems als Strahlen des Sol erwiesen: Divus Augustus (1980) 39 ff. (zu Strahlen am Kranz, a. O. 42 ff.); vgl. H. Jucker, BABesch. 57, 1982, 103. Unter dem Priester des Sonnengottes, Elagabal, war man sich der Bedeutung der Strahlen als Attribut des Sol sicher bewußt.

218-222 n. Chr.

790

Bild 1,65 x 1,05, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,30 x 0,39.

Porträtbüste des Elagabal mit Lorbeerkranz und Toga. Die Stirnkontur geht ohne Absatz in die gebogene Nase über. Die noch jugendlich-runde Wange zeigt ersten Bartflaum, der bis zu ihrer unteren Kante reicht. Die Oberlippe ist ohne Bart.

Original: Plasma, einst im Besitz der Kurfürstin von der Pfalz, Louise de Medicis.

Publ: Gori I 16,4 = Reinach Taf. 10. Lippert[2] III 2,338.

Vgl. BMCEmpire V 565 Nr. 232 Taf. 90,6 (Denar, undatiert 220-222 n. Chr.). Die verschiedenen Stadien des Bartwuchses sind auf den Münzen festgehalten: mit weniger Bart, a. O. 559 f. Nr. 191 u. 194 Taf. 89,3.4 (gleiche Datierung), mit etwas mehr Bart a. O. 611 Nr. 445 Taf. 97,4 (Sesterz, 221 n. Chr.) und 615 Nr. 454 Taf. 97,9 (Sesterz, 222 n. Chr.); mit Bart und Schnurrbart: Hirmer, RM. Taf. 99,426 V (Sesterz 222 n. Chr.).

218-222 n. Chr. (ca. 220 n. Chr.)

791

Milchig weiß, durchscheinend. Bild 2,05 x 1,48, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt.
2,16 x 1,61 x 0,54. Ein Sprung und zwei Kratzer auf der Rückseite.

Ein junger Caesar oder Augustus der ersten Hälfte bis Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. mit Lorbeerkranz, in Panzer und Paludamentum.
Der Kopf ist von sehr schmal-rechteckigem Umriß. Winzige Schnitte bilden das Oberkopfhaar, vier kleine Locken hängen in die Stirn, drei S-förmig geschwungene begleiten die Schläfe. Das wenig schöne Gesicht wird beherrscht von einer langen Nase mit eingesunkenem Sattel unter überhoher Stirn; die runde Nasenspitze hängt über, vom Nasenflügel zieht eine Falte zum Mundwinkel hin. Die Lippen sind leicht geöffnet, das runde Kinn hebt sich von seiner leicht molligen, schräg zum Hals hin verlaufenden Unterseite ab. Der Hals ist lang und mager.

Original: Weißer (verfärbter?) Sard. Einst Slg. des Königs von Portugal.

Publ: Lippert[1] III 2,455; [2]II 851 (Hostilianus, Sohn des Traianus Decius).

Eine derart schmale Kopfform und ausgeprägte Entennase scheint sich bei keinem Münzporträt zu finden. Diadumenianus Caesar, der Sohn des Macrinus, hat gelegentlich eine ähnliche Nase: Hirmer, RM. Taf. 97,415 V (Aureus 217/218 n. Chr.), Gnecchi, I Medaglioni Romani II Taf. 98,1, doch keineswegs immer, vgl. Robertson, RIC. III 109 f. Taf. 34 D 1-13. Heyne und Lippert denken bei ihrer Benennung wohl an einen Aureus wie von Matt-Kühner, Die Caesaren Abb. 112 d (251 n. Chr.); Robertson, a. O. 252 ff. Taf. 81. Ähnlicher noch ist die hängende Nasenspitze des älteren Bruders Herennius Etruscus auf dem Sesterz, Hirmer, RM. Taf. 108,471 V (250/1 n. Chr.), idealisiert dagegen: v. Matt-Kühner, a. O. Taf. 112 c; vgl. Robertson, a. O. 248 ff. Taf. 79 f. (mit hängender Nasenspitze Nr. 21-24), es fehlt aber die bei Diadumenianus vorkommende Einsenkung vor der Nasenspitze.

1. Hälfte bis Mitte 3. Jh. n. Chr.

792

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,90 x 1,48, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,08 x 1,70 x 0,60.

Porträtbüste des Valerianus I. (253-260 n. Chr.) mit Lorbeerkranz, im Paludamentum. Die Büste ist vom Rücken, der Kopf im Profil gesehen. Der Kopf ist von breit-rechteckigem Umriß. Gerade Stirn, vorspringende, in der oberen Hälfte gebogene Nase, kräftiges rundes Kinn, fleischige Wangen mit Nasen- und Mundfalte. Unrasierter Bart bedeckt die Wange unterhalb des Ohres und die Kinnunterseite bis etwa zu ihrer Mitte.

Original: Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,424; [2]II 816 (Caracalla).

Vgl. Hirmer, RM. Taf. 110,484 V (Medaillon, 253 n. Chr.). Robertson, RIC. IV 5 Taf. 2,35; mit Bart: 37,38.

253-260 n. Chr.

793

Bild 1,32 x 1,05, konvex. Form 21, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,37 x 0,38.

Porträtbüste des Gallienus (253/259-268 n. Chr.) mit Lorbeerkranz, in Panzer und Paludamentum. Die Büste in Dreiviertelrückansicht, der Kopf im Profil. Gleichmäßig in Stirn und Schläfe hängende, sanft S-förmig gebogene Haarfransen, eine mäßig vorspringende, kurz unterhalb der Wurzel gebogene Nase, Schnurrbart und breiter, aus sehr kleinen Haarflokken bestehender Backenbart, der die Vorderseite des vorspringenden Kinns frei läßt.

Original: Amethyst, Privatbesitz, aus Slg. Fürstenberg, Donaueschingen. Zuvor Slg. Graf von Werthern (nach Lippert). S. u. S. 311

Publ: Lippert[2] III 2,333 (Geta). Gesichter Nr. 151

(I. Jucker: Hadrian. Antik oder freie Nachbildung des 17. oder 18. Jh. nach einem Münzbild?).

Ich sehe keinen Anlaß, das Gemmenbild für nachantik zu halten; auch wäre schwer verständlich, warum man den Hadrian eines Münzvorbildes derart hätte verfremden sollen, da ja gerade eindeutig erkennbare Kaiserbilder gefragt waren.
Das Profil stimmt mit dem Galliens überein. Nach der Form des in Locken in die Stirn gekämmten Haupthaares und des den Hals nur berührenden, nicht an ihm hinabwachsenden Bartes gehört das Porträt in die Zeit des 35-39jährigen Augustus, bis etwa 257 n. Chr., vgl. Britt Haarløv, A Contribution to the Iconography of the Emperor Gallienus, in: Studia Romana in honorem Petri Krarup septuagenarii (1976) 114 Münzen Abb. 2-5.

Stilverwandt: hier Nr. 792.

253 bis ca. 257 n. Chr.

794
Bild 1,40 x ca. 1,17 (der originale Bildrand drückt sich auf der 1,60 x 1,36 großen Oberfläche ab), flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,79 x 1,60 x 0,41.

Porträtbüste eines Kaisers mit Lorbeerkranz und Paludamentum. Laelianus (ca. Mitte 268 n. Chr.)? Das Haupthaar ist voll und lockig, reicht bis in Stirnmitte herab; der ebenfalls lockige Bart besteht aus welligen, spitz zulaufenden Locken, die nach vorn zu länger werden. Hauptmerkmale des Profils sind die große, leicht gebogene Nase und ein kurzes gerades Stück der Stirn, die im übrigen unter der Haarfülle verschwindet.

Original: Jaspis, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,339 (Septimius Severus). De Murr Nr. 843 (Septimius Severus).

Vgl. Hirmer, RM. Taf. 114,516 V. Von Matt–Kühner, Die Caesaren Abb. 118 b. Robertson, RIC. IV 104 Taf. 28,1.2.

3. Jh. n. Chr. (268 n. Chr.?).

795
Bild 1,70 x 1,45, konvex. Form 20, Unterkante abgeschrägt. 1,90 x 1,64 x 0,40.

Porträtbüste eines Kaisers mit Lorbeerkranz, in Panzer und Paludamentum. Laelianus (ca. Mitte 268 n. Chr.)? Die Büste in Dreiviertelrückansicht, der Kopf im Profil. Lockiges, bis in Stirnmitte reichendes Haupthaar, ein lockiger Bart, der spitz zuläuft, aus dem sich aber lose Spitzen nach vorn richten, die gerade Nase kennzeichnen das Porträt. Die Büste hebt sich heraus aus einem Oval, das von einer sich in den Schwanz beißenden Schlange gebildet wird. Ringsum, links vom Kopf beginnend, OR:
HỊΛHIẸIOVω, Buchstabenfüße nach außen; die Vokale in unregelmäßiger Folge ηιαηιειουω beim Alpha ist kein Querstrich, vom Querstrich des Epsilon nur eine schwache Spur erkennbar.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,409; [2]II 785 (gibt die Inschrift: H.I.V.H.I.C.I.O.λ.N., Pertinax). Raspe–Tassie Nr. 11964 (s. v. Didius Iulianus, liest **HIVHICIOΛN**).

Lippert und Raspe lesen die Inschrift mit Buchstabenfüßen nach innen, da aber auf der Paste ein deutlicher Rest der letzten Haste des Omega sichtbar ist, muß wie oben gelesen werden. Die sieben Vokale, Beschwörungsformel und Symbole der sieben Planeten, sind von magischen Gemmen wohlbekannt: vgl. C. Bonner, Studies in Magical Amulets 186 f. A. Delatte–Ph. Derchain, Les intailles magiques gréco-égyptiennes 361. In den gleichen Bereich gehört die sich in den Schwanz beißende Schlange, Ouroboros, vgl. Bonner, a. O. 250; Delatte–Derchain, a. O. 48 (um Vokale dort Nr. 506, 510, 511). Die Bedeutung des Ouroboros ist im Einzelfall schwer faßbar. Hier kann der Ouroboros entweder die Grenze des Universums bedeuten, über das der Kaiser herrscht, oder die nie endende Zeit seiner Herrrschaft. Der Widerspruch zur tatsächlich ganz kurzen Regierungszeit des Laelianus ist kein Einwand gegen die versuchsweise vorgeschlagene Benennung – er bestünde bei allen in Frage kommenden Kaisern des 3. Jh. in ähnlicher Weise. Didius Iulianus, den Raspe vorschlägt, hat zwar nicht auf allen Münzen eine gebogene Nase (vgl. hier Nr. 774), nie aber so tief in die Stirn reichendes Haar, vielmehr – wie Pertinax, den Heyne u. Lippert nennen – eine kahle Schläfenecke.

3. Jh. n. Chr. (268 n. Chr.?).

796
Bild 1,29 x 0,98, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,66 x 1,38 x 0,33.

Porträtbüste eines Kaisers mit Strahlendiadem, in Tunica. Wohl Victorinus (268-270 n. Chr.). Das Oberkopfhaar ist glatt, unter den Strahlen des Diadems quergestreift, unterhalb des Diadems in wenig gebogenen Strähnen in die Stirn hängend, mit einer Gabel über dem Auge. Der Bart besteht aus zwei Reihen wenig gebogener Strähnen, ist mäßig lang und spitz. Ein Schnurrbart bedeckt die Oberlippe, hängt auf den Bart herab. Ein kleines Stück des Kinns unterhalb der Unterlippe ist rasiert, nur eine ›Fliege‹ in der Mitte blieb stehen. Ein großes Auge, eine gleich-

mäßig gebogene Nase sind Hauptmerkmale des Gesichts.

Original: Karneol, verschollen, nicht in Florenz (O. Paoletti, brieflich).

Publ: Gori I 21,6 = Reinach Taf. 12 (»Postume fils«). Lippert[1] II 2,445; [2]II 854 (Postumus).

Für Victorinus spricht vor allem die besondere Barttracht mit der ›Fliege‹ auf dem Kinn, ferner Länge und Glätte des Oberkopfhaares, vgl. Von Matt–Kühner Abb. 118c. Hirmer, RM. Taf. XXI, 522V; Taf. 115,518V,519V, Bernoulli, Römische Ikonographie II 3 Münztafel VI 2.3. Eine ›Fliege‹ trägt auch Postumus, doch hat er lockiges Haar (Hirmer, RM. Taf. 113,510-512; Taf. XXI 508,509).

3. Jh., wohl 268-270 n. Chr.

797

Hellblau, durchsichtig. Bild 1,27 x 1,04, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,43 x 1,21 x 0,30.

Porträtbüste eines Kaisers mit Lorbeerkranz. Wohl Tetricus I (270-273 n. Chr.). Weit in die Stirn hängende Sichellocken, Schnurrbart, mäßig langer Bart und gerade Nase, sind mit raschen gewandten Schnitten charakterisiert.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,351 (Clodius Albinus).

Vgl. Hirmer, RM. Taf. 112,524-526V. Die Münzen zeigen das rechte Profil mit zur Schläfe hin gestrichenem Haar, was sich mit dem Stirnhaarmotiv der das linke Profil (AR) zeigenden Gemme vereinen läßt. Vgl. Robertson, RIC. IV 112ff. Taf. 29, T 1-T 23.

Wohl 270-273 n. Chr.

798

Bild 1,57 x 1,25, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,66 x 1,40 x 0,42.

Büste eines Kaisers mit Lorbeerkranz und Paludamentum. Florianus (276 n. Chr.)? Der Kopf ist von breit-rechteckigem Umriß. Die gefurchte Stirn springt zur Nasenwurzel hin zurück. Die mäßig große Nase hat einen geraden Rücken (die scheinbare Hakennase ist durch Verdoppelung der Kontur beim Abdrücken entstanden). Auf der Oberlippe ein hängender Schnurrbart. Der Bart bedeckt den unteren Teil der Wange und einen Teil des Halses, läßt das Kinn frei.

Original: Nicolo, Paris, Cab. Méd.

Publ: Lippert[1] I 2,443 (Maximianus). Chabouillet Nr. 2105. Richter, EG. II Nr. 589.

Richter identifiziert den Kaiser mit Marius (268 n. Chr.), vgl. ihre Abb. 589a; Hirmer Taf. 114,517V; von Matt–Kühner, Die Caesaren Abb. 118d. Marius hat jedoch einen langrechteckigen Kopf. Die hier vorliegende fast quadratische Kopfform stimmt besser überein mit dem Porträt des Florianus, der die gleiche Barttracht trägt: R. Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, in: Das römische Herrscherbild III 2,137 Taf. 20,1-3. Hirmer, RM. Taf. 122,546V. Von Matt–Kühner, Die Caesaren Abb. 125a (Medaillon). Robertson, RIC. IV 154f. Taf. 38.1-21.

276 n. Chr.?

799

Bild 2,60 x 1,95, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt.

Büste eines Kaisers mit Lorbeerkranz, in Panzer und Paludamentum. Numerianus (283-284)? Die Büste vom Rücken, der Kopf im Profil gesehen. Breitrechteckiger Kopfumriß. Das Haar ist gestrichelt, fällt in leicht gebogenen Fransen in die Stirn; ihre Grenze bildet eine gleichmäßige Kurve, die sich in der Kontur des Bartansatzes fortsetzt. Der Bart bedeckt den hinteren Teil von Wange und Kinn-Unterseite, läßt das Kinn frei. Die Stirn ist leicht gewölbt, die gerade Nase von ihr abgesetzt. Die hakenförmig nach unten gezogene Oberlippe ist wahrscheinlich als Schnurrbart zu verstehen, obgleich keine Strichelung erkennbar ist. Das große Auge hat eine U-förmig an das Oberlid angesetzte Iris und, im Abdruck, vertiefte Pupille, was einen ausdrucksvollen, nach vorn gerichteten Blick bewirkt.

Original: Onyx, Florenz.

Publ: Lippert[2] III 2,354.

Das bartlose Kinn findet sich bei verschiedenen Kaisern von ähnlichem Kopfumriß (Carinus, Carausius, Constantinus I., Maximinus Daia), in Verbindung mit der ungebrochenen Kontur des Stirn- und Schläfenhaares, soweit ich sehe, nur bei Numerianus, vgl. Robertson, RIC. IV 224 Taf. 51,18. 20; 225 Taf. 52 N. D. 2 (Divus Numerianus, Spätjahr 284 n. Chr.)

Wohl 283-284 n. Chr.

800

Ultramarinblau, schwach durchscheinend. Bild 0,90 x 0,67, flach, ein Teil des originalen Schrägrandes – vielleicht Form 9 – mit abgedrückt. Rohling, Rand abgekniffen. 1,20 x 1,10 x 0,52.

Porträtkopf eines Kaisers mit Lorbeerkranz. Julianus II. Apostata (360-363)? Das Haar ist am Oberkopf

gestrichelt, fällt in einer regelmäßigen Reihe von Fransen, von denen jeweils zwei bis drei zu einer Gruppe zusammengefaßt sind, in die Stirn. Die freibleibende Stirnkontur verläuft etwas schräg nach vorn, die Nase ist gebogen, von der Braue abgesetzt. Das Auge hat keine Binnenzeichnung. Ein quergestrichelter Schnurrbart hängt auf den Bart, dieser ist vom Kinn nach hinten gestrichen.

Original: Unbekannt.

Die Form des Stirnhaares, des Profiles, des zurückgestrichenen Bartes stimmen am ehesten mit dem Porträt des Julianus II. Apostata überein, vgl. von Matt – Kühner, Die Caesaren Abb. 155. Hirmer, RM. Taf. 150,694 V.

4. Jh. (360-363?) n. Chr.

801

Bild 1,86 x 1,63 flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,13 x 1,90 x 0,53.

Drei Porträtbüsten: In der Mitte ein Kaiser mit langem, zugespitztem Bart und Lorbeerkranz, ihm zugewandt ein Jüngling im Lorbeerkranz, also wohl ein Augustus. Beide tragen Panzer und Paludamentum. Rechts ein barhäuptiger Jüngling oder Knabe, der etwas kleiner, also jünger ist als sein Gegenüber; er trägt nur das Paludamentum. In den Zwischenräumen, rechts unten beginnend, AR: NBVA, wohl die Anfangsbuchstaben der Namen des Besitzers (mit zwei Cognomina).

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,441; [2]II 844 (Lippert[2] referiert Christs Deutung: Pupienus, Balbinus, Gordianus III., stellt aber fest, daß keine Ähnlichkeit mit dem Porträt des Balbinus besteht). Raspe – Tassie Nr. 12074 (»Heads supposed to be Pupienus Balbinus and Gordianus Pius«. Sieht A als Ligatur und liest N.BVTA, vgl. den Index der Inschriften. Cades IV C 589 (Balbinus etc.).

Zum Verschluß aller Paludamenta auf der dem Beschauer zugewandten Seite vgl. hier Nr. 766, 778, 787. Nach ihrem Stil gehört die Gemme in das 4.-5. Jh. n. Chr. Die schmal-hohe Kopfform könnte für eine Datierung Ende 4. bis Anfang 5. Jh. sprechen, vgl. zum bärtigen Kaiser die Münzporträts des Eugenius, Hirmer, RM. Taf. 157, 728 V, 729 V. So klar die dynastische Aussage der Gemme ist: Kaiser, Mitregent und vorgesehener Nachfolger (Caesar), so schwierig scheint es, die Porträts zu benennen. Der Stil von Bild und Inschrift geben keinen Anlaß, die Gemme für nachantik zu halten (und so das Problem aus der Welt zu schaffen), überdies widerspräche die freie Erfindung einer solchen Gruppe jeglicher Erfahrung mit pseudoantiken Gemmen.

Möglicherweise handelt es sich analog zu den Bildern früherer Kaiser auf Kontorniaten um eine Darstellung des Septimius Severus mit Caracalla und Geta in spätantikem Stil.

4./5. Jh. n. Chr.

Kaiserinnen des 3.-4. Jh. n. Chr.

802

Bild 1,43 x 1,05, ganz leicht konvex. Form 10, beide Kanten abgeschrägt, das Bild vertieft in der Oberfläche. 1,74 x 1,32 x 0,38.

Porträtbüste der Iulia Mammaea, Mutter des Severus Alexander (222-235 n. Chr.). Das charakteristische Profil mit der leicht gerundeten Stirn, der knapp unterhalb der Wurzel gebogenen Nase, vollen Lippen, einem knappen Kinn ist sorgfältig geschnitten. Im gewellten Haar, mit Zopfnest im Nacken, ein Diadem. Um die Büste ist ein mit einer Fibel geschlossener Mantel (sagum) gelegt.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,428. Cades IV C 582 (Iulia Mammaea).

Vom gleichen Original: AGD. I 3 Nr. 3373 Taf. 320 »(Moderne?), ... Glaspaste, Bergkristall nachahmend. ... Erw. i. Kunsthandel Rom ... Orbiana, ...« (E. Schmidt); gleichartige Fälle: s. die Hinweise bei Nr. 60.

Den als Frauentracht ungewöhnlichen Mantel, wohl das sagum, den Militärmantel, trägt Iulia Mammaea auch auf einem Medaillon, dessen Rückseite sie als ›mater castrorum‹ feiert, Hirmer Taf. 102,437 (231 n. Chr.). Das Medaillon wird a. O. auf Iulia Mammaeas Teilnahme am Feldzug ihres Sohnes gegen die Sassaniden bezogen. Iulia Mammaea begleitete ihren Sohn auch an den Rhein, wo beide von aufständischen Truppen ermordet wurden, vgl. Gertrud Herzog in: RE. XI 921 f. s. v. Iulia Nr. 558 (Iulia Avita Mammaea).

222-235, wahrscheinlich 231-235 n. Chr.

803

Bild 1,67 x 1,23, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,84 x 1,43 x 0,38.

Porträtbüste einer Kaiserin des 3. Jahrhunderts n. Chr., wohl Salonina, Gemahlin des Gallienus (253/259-268 n. Chr.). Hauptmerkmal des Profils ist die gebogene, vorspringende Nase. Das gleichmäßig gewellte Haar ist im Nacken zu einem Zopf geflochten, der bis zum Wirbel hochgesteckt ist. Die im Abdruck

oben liegenden Haarwellen sind als glatte Querbänder geschnitten, d. h. entweder stark vereinfacht oder unfertig. Ein mit senkrechten Strichen verziertes Diadem bekrönt den Kopf. Um die Büste liegen Tunica und Mantel.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,437 (Tranquillina). Cades IV C 595 (›Sabina Tranquillina, Gemahlin des Gordian III.‹). Cades, Uomini illustri 8,415.

Von den Trägerinnen dieser Frisur (vgl. K. Wessel, AA. 1946/47, 65 ff. Abb. III) hat nur Salonina eine so gebogene Nase, vgl. Robertson, RIC. IV 27 Nr. 21-28 Taf. 8; 28 Nr. 29-31 (253-260 n. Chr.); die römischen Münzen des gleichen Zeitraums zeigen ein schwereres Untergesicht: a. O. 24 ff. Nr. 1 ff. Taf. 7,2; teils ein kleines Kinn wie hier, teils ein größeres Kinn in Verbindung mit dicken Lippen: a. O. 60 ff. Nr. 1-34 Taf. 17 f. (260-268 n. Chr.).
In Frage käme noch Mariniana, die Mutter Galliens, Frau des Valerianus I., die kurz vor oder nach dessen Regierungsantritt starb. Sie trug wahrscheinlich die gleiche Frisur, von der die Konsekrationsmünzen nur den vorderen Teil zeigen, da der Hinterkopf vom Mantel bedeckt ist. Die Nase ist manchmal gebogen, vgl. Robertson, RIC. IV 11 Nr. 1 ff. Taf. 4 (253-260 n. Chr.); mit gebogener Nase: Nr. 1-3, 6, 7.

253-268 n. Chr.

804

Bild 1,38 x 1,10, ganz leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,64 x 1,36 x 0,40.

Porträtbüste einer Kaiserin des späten 4. Jh.s n. Chr. Das Gesicht mit der langen, ganz wenig gebogenen Nase, dem übergroßen Auge ist wenig individuell. Das zu einer komplizierten Frisur aufgetürmte Haar läßt nur ein kleines Stück der Stirn frei. Das Seitenhaar ist zu einer breiten, in Strähnen mit Binnenzeichnung gegliederten Rolle eingeschlagen; vom Nacken aus ist ein Zopf, der die Seitenhaare nach und nach aufnimmt, zum Wirbel hochgeflochten und dort mit einem aus dem Oberkopfhaar gebildeten großen dreistufigen Zopfnest verbunden. Eine hängende Perle schmückt das Ohr, eine Perlenkette den Hals. Die Büste ist mit einer dünnen Tunica bekleidet. Hinter dem Kopf von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, OR: CKZ. Wohl die Anfangsbuchstaben der Namen des Besitzers.

Original: Sard (Karneol), verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,109 (Unbekannte).

Perlohrring und Perlenkette gehören auf Münzbildern des späten 4. und 5. Jh.s stets zum Schmuck der Kaiserinnen. Ein dem Gemmenporträt ähnliches Profil hat Aelia Flacilla, erste Gemahlin des Theodosius I., die 386 n. Chr. starb, vgl. Robertson, RIC. V 425 Nr. 2 Taf. 87 (Goldsolidus, 379-383 n. Chr.); 427 Nr. 13 Taf. 87 (Bronze, 383-386 n. Chr.); Hirmer, RM. Taf. XXVI 720 V (Solidus, 383/388 n. Chr.). Vom Stil her ist eine Datierung in diese Zeit, nicht mehr in das 5. Jh. n. Chr., wahrscheinlich. Eine Marmorstatuette in Paris mit Scheitelzopffrisur wird von J. D. Breckenridge in: Age of Spirituality, exhibition New York, Metropolitan Museum 1977-1978, 26 f. Nr. 20 ›Aelia Flacilla‹ benannt.

Letztes Viertel 4. Jh. n. Chr.

Unbenannte Porträts des 2.-4. Jh. n. Chr.

Gruppen

805

Bild 1,63 x 1,30, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,70 x 1,38 x 0,50.

Porträtbüsten eines jungen Mannes in Toga und einer jungen Frau in Tunica und Mantel einander gegenüber. Das Haar des Mannes ist in langen glatten Strähnen vom Wirbel herabgekämmt, er hat (noch?) keinen Bart. Das Gesicht der Frau mit großem Auge, kleiner Nase mit runder, leicht aufwärts gewandter Spitze, runder Wange wirkt noch fast kindlich. Ihr Haar ist zu einem hochsitzenden Knoten zusammengefaßt. Das Stirnhaar ist vom übrigen Haar abgeteilt und in Wellen schräg über das darunterliegende Haar zum Knoten geführt. Vor dem Ohr ein Löckchen.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,316; [2]II 644 (Octavia und Britannicus).

Die Frisur der Frau ist in der Dreiteilung von Stirnhaar, Kopfhaar, Knoten ähnlich einer Frisur der Faustina II. (vgl. Hirmer, RM. Taf. XIII, 333 V, Aureus 147/161 n. Chr., hier Nr. 833). Eine verwandte Frisur, aber mit hochsitzendem Knoten, daher der Faustina-I-Frisur ähnlicher. AGD. IV Nr. 1606 Taf. 214. Antoninische Doppelporträts dieses Typus: Ionides Nr. 55. Genf II Nr. 239.

3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

806

Bild 1,52 x 1,30, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,65 x 1,40 x 0,47.

Porträtbüsten einer Frau in Tunica und Mantel und eines Mannes mit einem Togastück im Nacken einander gegenüber. Das Haar der Frau ist auf dem Hinterkopf zu einem großen Knoten gesteckt; eine auf dem

höchsten Punkt des Scheitels abgeteilte Haarpartie ist gedreht, schräg über das übrige Haar zum unteren Ansatz des Knotens geführt. Der Mann hat welliges, in die Stirn gekämmtes Haar und einen kurzen gestrichelten Bart.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 99,4 = Reinach Taf. 74 (Commodus u. Crispina). Lippert[2] III 2,324. Raspe–Tassie 11936.

Die Frisur der Frau ähnelt denen der Lucilla (Hirmer Taf. 83,342 V, Medaillon ca. 164/169 n. Chr.) und der Crispina (a. O. Taf. XIV, 361 V, Medaillon 178/185 n. Chr), mit dem Unterschied, daß dort die abgeteilte Haarpartie in Stirnmitte beginnt und die Schläfe begleitet.

2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.

Männer

807

Türkisfarben, durchsichtig. Bild 1,38 x 1,13, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,68 x 1,42 x 0,44.

Porträtbüste eines Feldherrn mit Paludamentumbausch vor der Brust (der obere Teil des Bauschs zwischen Fibel und Bogen war offenbar nur flach eingetieft, ging durch Politur verloren). Das wellige Haar ist in kurzen Sichelschnitten eingetieft, endet an der Stirn in gleichmäßigem, gerade begrenztem Bogen. Schnurrbart und Bart sind in kurzen, kleinen Strichlein eingetieft. Die Büste ist dreifach konvex beschnitten.

Original: Karneol, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 2,200 (Servius Sulpicius Rufus).

Etwa gleichzeitig und wohl der gleiche Mann: Vollenweider, Porträtgemmen 143 f. Taf. 99,5 (m. E. nicht Brutus). Zum Paludamentumbausch vgl. hier Nr. 587, 590; Hirmer, RM. Taf. 72,284 V (Sesterz des Hadrian 125/128 n. Chr.); zum Haarstil: a. O. Taf. IX 290 R, Traian auf einem Aureus des Hadrian 134/138 n. Chr.).

Hadrianisch.

808

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,44 x 1,10, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,70 x 1,32 x 0,55.

Porträtbüste eines Mannes. Das in langen, glatten Strähnen in die Stirn gekämmte Haar läßt nur ein kleines Stück von ihr frei. Eine gleichmäßig gebogene spitze Nase, leicht geöffnete Lippen, ein etwas fliehendes Kinn, Schnurrbart, kurzer lockiger Bart, mäßig großes Auge kennzeichnen das Gesicht. Das Hinterkopfhaar ist in vier Stufen leicht gebogener Locken zum Nacken geführt. Die Büste umfaßt ein Stück der Brust.

Original: Granat, einst Slg. Odescalchi.

Publ: Museum Odescalcum (1747) I Taf. 8. Lippert[1] II 2,209 (Text 208).

Zu Frisur und Büstenform vgl. Furtwängler, AG. Taf. 47,29.

Hadrianisch.

809

Bild 2,24 x 1,60, wenig konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,35 x 1,75 x 0,45.

Porträtbüste eines bärtigen Feldherrn in Panzer und Paludamentum. Das Haar ist in Wellen mit feinster Binnengravur vom Scheitel zur Schläfe und zum Nacken gekämmt, das Ohr ist sichtbar. Eine Lockengruppe fällt in die Stirn, die Schläfenecke ist kahl (die Oberkopfpartie ist weniger gut aus der Form gekommen als das Übrige). Eine leicht gewölbte Stirn, schmale, wenig gebogene Nase bilden das edle Profil. Der Schnurrbart hängt weit herab, der Bart besteht aus drei langen gewellten Locken. Das Auge sitzt dicht unter gleichmäßig gewölbter Braue; das Unterlid ist kürzer als das obere, die Pupille als im Abdruck erhabener Punkt gegeben. Der Wangenknochen hebt sich deutlich ab. Die Büste reicht bis zur Brust; die Panzerlaschen sind berieben.

Original: Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,414 (sog. Pertinax).

Zum Stil vgl. das Antoninus-Pius-Porträt hier Nr. 765.

Mitte 2. Jh. n. Chr.

810

Bild 1,08 x 0,78, flach, der schräg abfallende Rand wohl dem Original entsprechend, etwa Form 9. Form 9 auf 10 mit abgeschrägten Kanten. 1,62 x 1,30 x 0,66.

Porträtbüste eines Mannes mit niedriger Stirn, wenig vorspringender, ganz leicht gebogener Nase, kräftigem Backenbart, unter dem sich das runde Kinn abhebt. Das Haupthaar umgibt in langgezogenen Bögen wirbelförmig den Kopf, fällt fransig in die Stirn, biegt sich in kurzen Locken zum Nacken. Die große Büste ist mit einem kleinen und einem großen flachkonvexen Bogen begrenzt; auf der zurückliegenden Schulter ein Mantelstück.

Original: Achatonyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,163; [2] II 317 (Pittakos).

Vgl. zu Stil und Haartracht: AGD. IV Nr. 1606 Taf. 214 einem Frauenporträt mit antoninischer Fri-

sur gegenüber. Ähnliche Büstenform: Gesichter Nr. 154. Die Benennung bei Lippert beruht auf dem Vergleich mit der Münze Fulvius Ursinus-Gallaeus, Imagines Taf. 111, vgl. hier Nr. 818.

Mitte 2. Jh. n. Chr.

811

Bild 1,49 x 1,05, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,18 x 0,38.

Porträtbüste eines Mannes mit glatter Stirn, gebogener Nase, etwas rundlicher Wange, kurzlockigem Haupthaar, kleinem Schnurrbart und kurzem, aus kleinen Doppelschnitten gebildetem Bart. Die schräg beschnittene Büste beginnt mit einem Schulterstück.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,245.

Gehört etwa in die Zeit des Marc Aurel Caesar, vgl. hier Nr. 767. Hirmer, RM. Taf. 80,317 V (148/149 n. Chr.); Taf. XII 314 V (Medaillon 148 n. Chr.).

Mitte 2. Jh. n. Chr.

812

Bild 1,0 x 0,75, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,55 x 0,96 x 0,37.

Porträtbüste eines Mannes mit leicht gebogener Nase, lockigem Haupthaar und kurzem Bart. Wohl die gleiche Person wie Nr. 811. Die Frisur stimmt überein, auch hier ist die seltene, gerundete Wangenform angegeben, die Nase ist zwar weniger stark gebogen, doch ist beim Vergleich auch das kleinere Format zu berücksichtigen (Büstenhöhe hier 0,78 dort 1,25).

Original: Karneol, einst im Besitz von J. F. Christ.

Publ: Lippert[2] III 2,173 (›Euripides‹).

Mitte 2. Jh. n. Chr.

813

Bild 1,18 x 0,84, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,20 x 0,35. Abdruck eines Fassungsrandes.

Porträtbüste eines Mannes mit großem Auge, Adlernase, Schnurrbart und einem das Kinn freilassenden Backenbart, dichtem lockigen Kopfhaar. Der Schulteransatz ist plastisch ausgearbeitet.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,271; [2]II 560 (Frontinus).

Die Benennung bei Lippert beruht auf dem Vergleich mit einer von Spon, Miscellanea 141 abgebildeten Münze von Smyrna, vgl. BMC Ionia 251 Nr. 135-137 Taf. 10; man hielt den Herakleskopf der Vorderseite für ein Porträt des in der Inschrift genannten Proconsuls Sex. Iulius Frontinus (ca. 83 n. Chr.).

2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.

814

Bild 1,50 x 1,12, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,63 x 1,37 x 0,42.

Büste eines bärtigen Mannes. Das Kopfhaar ist in raschen, breiten Schnitten gearbeitet, der Bart mit ähnlichen, kürzeren Schnitten gebildet. Die Büste umfaßt ein Schulterstück in ihrer Mitte. Rechts hinter dem Kopf beginnend, Buchstabenfüße nach innen, mit Querstrichen an den Hastenenden, zum Teil durch den Randschliff der Paste beschnitten, OR: ṂNHCΘḤ ỌΛ̣ṾMΠ IAC.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Gori II 12,3 = Reinach Taf. 50 (der Stecher hat einen Kranz zugefügt). Lippert[2] III 2,121. Raspe – Tassie Nr. 10431. CIG IV Nr. 7353: Μνήσϑη(τι) 'Ολυμπίας nisi forte μνησϑῇ p. μνησϑείη.

Vgl. zum Stil: AGD. I 3 Nr. 2809, 2810 Taf. 265.

2. Jh. n. Chr.

815

Bild 1,95 x 1,30, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,08 x 1,55 x 0,48.

Porträtbüste eines Mannes. Die Kontur der durch eine Querfurche geteilten Stirn verläuft in leichter Schräge zur wulstigen Braue hin. Diese steigt zum Auge hin steil an, fällt dann ab und verdeckt mit ihrer fleischigen Unterseite den größten Teil des Oberlides, dies und die (im Abdruck) stark eingetiefte, am Oberlid sitzende Pupille verleiht dem Gesicht einen grimmigen Ausdruck, der verstärkt wird durch die Nase mit hochsitzendem Knick, die vorgeschobenen Lippen. Eine Falte zieht vom Nasenflügel aus zwischen Wangenknochen und Schnurrbart abwärts. Der aus geraden und gebogenen Schnitten gebildete kurze Bart wirkt lockig. Das Haupthaar ist als kappenartig aufsitzende Kalotte mit feinen kurzen Haarstrichlein gebildet, seine Kontur verläuft an der Stirn gerade, biegt an der Schläfe in rechtem Winkel nach vorn. Der lange Hals geht über in eine konische Büste, wobei der schräge Halsmuskel in deren Bruststück ausläuft.

Original: Karneol, einst Slg. des Kurfürsten von der Pfalz.

Publ: Lippert[2] III 2,196 (›Ahala‹, vgl. Nr. 926).

Zum Stil vgl. den Sard, London 2066; Furtwängler,

AG. Taf. 48,12; Richter, EG. II Nr. 629; dem ich nach wie vor den Karneol, AGD. II Nr. 543; Furtwängler, AG. Taf. 48,14; Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 119,11 (30-20er Jahre v. Chr.), als nächstvergleichbar anschließen möchte. Zum Verlauf der Haargrenze vgl. Münzen der 30er Jahre des 3. Jh. n. Chr.: Hirmer, RM. Taf. 103,439 V, 440 V, 443 V; 104,445 V, 446 V, 448 V, 449 V.

1. Hälfte, wohl 30er Jahre des 3. Jh. n. Chr.

816

Türkisfarben, durchscheinend. Bild 1,29 x 1,05, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,45 x 1,18 x 0,36.

Porträtbüste eines Mannes von militärischem Rang mit breitgestricheltem Haar und langem Bart in Tunica und Paludamentum.

Original: Unbekannt.

Vgl. zum Stil: den Chalcedon, AGD. II Nr. 546 Taf. 94; Wiggers, Caracalla, Geta Plautilla 58, der durch die Frisur des Frauenporträts in das 1. Viertel des 3. Jh. datiert ist.

1. Hälfte 3. Jh. n. Chr.

817

Ultramarinblau, schwach durchscheinend. Bild 1,50 x 1,05. Positivabdruck. Bildgrund leicht konkav. Rohling. 2,15 x 2,04 x 0,38. Auf dem Rand der Vorderseite Reste von rötlichem, feinem Tripel (?), vielleicht von der Matrize der Paste stammend.

Büste eines Feldherrn oder Kaisers mit lockigem Haar und Bart, im Paludamentum. Die Büste ist in Dreiviertelrückansicht, der Kopf im Profil gegeben. Die Nase mit geradem Rücken und verdickter Spitze hat Ähnlichkeit mit der des Postumus (259-268 n. Chr.).

Original: Unbekannt.

Zu Postumus: Hirmer, RM. Taf. 113 f., und XXI, 506-515. Robertson, RIC. IV 86 ff. Taf. 23 ff.

3. Jh. n. Chr.

818

Farblos mit violetten Schlieren, durchsichtig. Bild 0,98 x 0,70, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,11 x 0,83 x 0,38.

Porträtbüste eines christlichen Heiligen, wohl Petrus. Der bärtige Kopf mit Tonsur und doppeltem Haarkranz ist leicht aufwärts gewandt. Um die Büste liegt ein Mantel- bzw. Kuttenstück.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,115 (Pittakos).

Das kleine Bild ist von guter Durchschnittsqualität, wahrscheinlich in das 3., spätestens das 4. Jh. zu datieren, vgl. hier Nr. 796, 800; AGD. I 3 Nr. 2822 u. 2826 Taf. 266 f.

Zum Motiv: Dalton Nr. 518 Taf. 20 (5. Jh.?, Inschrift: SCS PETRUS). Cab. Méd. Pierres gravées. Guide (1930) 42 Nr. 2166 bis Taf. 10 (Büsten von Petrus und Paulus). Zu Lipperts Benennung vgl. hier Nr. 810.

3.(-4.) Jh. n. Chr.

819

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,8 x 1,52, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt.
2,14 x 1,80 x 0,54.

Büste des Horaz in Tunica mit Halsborte und Toga mit umgeschlagenem Rand. Die Büste ist in Dreiviertelvorderansicht, der Kopf im Profil gegeben. Das junge, schmale Gesicht trägt keine individuellen Züge. Der Blick des übergroßen Auges ist leicht aufwärts gewandt, die große im Abdruck vertiefte Pupille ist an das Oberlid gerückt. Das Haar besteht am Oberkopf aus kleinen Flocken ist in S-förmigen Locken über Ohr und Stirn hochgekämmt. Vorn ein Lorbeerzweig. Hinter dem Kopf: H, unter dem Zweig: F (AR) = H(oratius) F(laccus).

Original: Plasma, verschollen, einst in England.

Publ: Lippert[1] II 2,256; [2]II Nr. 564. Raspe – Tassie Nr. 10641. Cades IV C 218. Cades, Uomini illustri 1,11.

Dieses Gemmenbild und ein Glaskameo in Genf (II Nr. 32) sind die schönsten Beispiele einer Gruppe von glyptischen Horazporträts, die sich eng an Kontorniaten des 4. Jahrhunderts n. Chr. anschließen. Zu ihnen gehören noch ein Topas, London Nr. 1967 (= Richter, EG. II Nr. 513 = Vollenweider, Genf II 34 Anm. 4) und ein Amethyst, Berlin Nr. 2333 Taf. 21 (= Genf II 34 Anm. 3). Vollenweider hat a. O. diese ikonographisch unergiebigen, aber für die Schätzung des Horaz im 4. Jh. n. Chr. bedeutsamen Porträts besprochen. Zu den Kontorniaten: A. Alföldi, Die Kontorniaten (1942) 72, 89 Taf. XVIII 4 ff. (356-394 n. Chr.). A. Alföldi – E. Alfödi, Die Kontorniat-Medaillons (1976) 27 f. Nr. 100-104 Taf. 32,3-12; 33,1-8. Die Gemmen entsprechen Alföldis Typus I (Nr. 100-103); der Kameo in Genf dem Typus II (Nr. 104). Lippert äußert die Vermutung, die Gemme sei nach einem solchen bei Fulvius Ursinus abgebildeten Kontorniaten geschnitten (Gallaeus, Imagines Taf. 73, hier Abb. 77; Faber, Commentarius 46). Doch abgesehen davon, daß dort der Zweig hinter dem Kopf angebracht ist und die Inschrift ›Horatius‹ lau-

tet, hätte kein Kopist, der von der Wiedergabe der Haare und des Auges bei Ursinus ausging, so genau Haarstil und Augendarstellung des 4. Jahrhunderts treffen können, vgl. Hirmer, RM. Taf. 140,659 V; Taf. 144,674 V.

4. Jh. n. Chr.

Frauen

820

Bild 1,65 x 1,16, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,35 x 0,48.

Porträtbüste einer Römerin. Eine Reihe kleiner sichelförmiger Locken rahmt Stirn und Schläfe, darüber sind zwei Haardiademe aufgesteckt; das übrige Haar ist auf dem Hinterkopf zu einem großen Zopfnest gelegt. Leicht gerundete Stirn, schmale, ganz leicht und gleichmäßig gebogene Nase, etwas geöffnete Lippen, kleines festes Kinn, füllige Wange und Kinnunterseite. Eine gleichmäßig gebogene Braue überwölbt das große Auge, dessen Iris durch einen an das Oberlid angefügten Dreiviertelkreis gegeben ist. Ein Mantelstück umgibt die Büste. Sehr gute Arbeit.

Original: Karneol, einst im Besitz von Lord Duncannon.

Publ: Lippert[1] I 2,369; [2] II 709 (Marciana). Cades IV C 455 (Marciana).

Die Frisur ähnelt jener der Marciana, Strack I 41 Taf. III 198; Wegner, Hadrian 77; von Matt – Kühner, Die Caesaren Abb. 79c; und der ersten Frisur Sabinas, jedoch sitzt das Nest tiefer: Strack II 23 ff. z. B. Taf. VII 359, XVII 857 (ca. 128-130 n. Chr.).

1. Drittel 2. Jh. n. Chr.

821

Bild 1,84 x 1,38, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,05 x 1,52 x 0,38.

Porträtbüste einer Römerin. In dem weichen Gesicht mit sehr schmaler (unvollkommen abgedrückter) Nase, großem Auge mit etwas hervortretendem Augapfel (mit hochsitzendem Pupillenpunkt), sind durch Tränensack, Nasenfalte und herabgezogenen Mundwinkel Alterszüge zart angedeutet. Das Haar ist in feinen Wellen von der Stirnmitte zum Ohr gekämmt, darüber liegt ein dicker Kranz aus dünnen Zöpfen, dessen Ansatzstelle am Hinterkopf quer von zwei Zöpfen umwunden ist. Um die Büste ein Tunicastück. Sehr gute Qualität.

Original: Karneol, einst Slg. des Landgrafen von Hessen-Kassel.

Publ: Lippert[2] III 2,298.

Die Frisur ist ähnlich (ohne die Stirnlöckchen) einer Haartracht der Sabina, die wahrscheinlich früher ist als die früheste auf Münzen belegte Frisur (hier zu Nr. 820) vgl. AGWien II Nr. 1043 Taf. 73. Ferner: Karneol in Leningrad mit m. E. antikem Porträt der Sabina und moderner Signatur des Hyllos, Carandini, Vibia Sabina 112 Abb. 108. Porträts mit ähnlicher Frisur: Richter, EG. II Nr. 555. Furtwängler, AG. Taf. 48,29. Köln Nr. 201 Taf. 96. Gesichter Nr. 150 (mit Hinweis auf den Kopf in Athen, der den gleichen Frisurtypus mit geschlungenem statt geflochtenem Haar zeigt; Wegner, Hadrian 87 Taf. 43: ca. 124/125 n. Chr.; die 121 n. Chr. datierte Statue in Vaison, a. O. 85 f. Taf. 41 b, 42 trägt allerdings schon die Frisur der ersten Münzen.

1. Drittel 2. Jh. n. Chr.

822

Bild 1,38 x 1,05, flach. Form 17, Oberkante abgeschrägt. 1,62 x 1,32 x 0,40.

Porträtbüste einer Römerin im Mantel. Die Frisur ist ähnlich Nr. 821.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,296.

1. Drittel 2. Jh. n. Chr.

823

Hell-türkisfarben, durchsichtig. Bild 0,98 x 0,81, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,14 x 0,98 x 0,34.

Kleine Porträtbüste einer Römerin. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, in sanfter Welle zum Hinterkopf geführt, in einen dicken Zopf geflochten und auf dem Oberkopf zu einem großen Nest gelegt. Tunica und Mantel um die Büste.

Original: Roter Jaspis, einst im Besitz des Grafen Moritz von Brühl.

Publ: Lippert[1] III 2,355 (Marciana).

Die Frisur ist ähnlich der von Nr. 821.

1. Drittel 2. Jh. n. Chr.

824

Bild 1,30 x 1,0, ganz wenig konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,31 x 1,02 x 0,34.

Porträtbüste einer jungen Römerin. Über der Stirn eine Reihe kleiner Löckchen und zwei mäßig hohe Haardiademe, das übrige, in kleine Zöpfe geflochtene Haar ist auf dem Oberkopf zu einem großen Nest gelegt. Das Auge liegt tief in der umgebenden wei-

chen Wangenpartie. Kleine kaum gebogene Nase, rundes, vorspringendes Kinn. Um die Büste ein Mantelstück.

Original: Sard, einst Slg. Zanetti.

Publ: A.F. Gori–G.F. Zanetti, Le gemme antiche di Antonio Maria Zanetti (Venedig 1750) Taf. 19. Lippert[1] I 2,373.

Die Frisur entspricht der ersten Haartracht Sabinas auf Münzen, vgl. hier zu Nr. 820.

1. Drittel 2. Jh. n. Chr.

825

Bild 1,78 x 1,35, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,80 x 1,44 x 0,39.

Porträtbüste einer Römerin. Ein schmales Gesicht mit verhältnismäßig großer, gerader Nase. Auge mit Pupillenpunkt, schlanker Hals. Von der Stirnmitte ist eine schmale, gedrehte Haarrolle bis zum Ohr geführt, dahinter mit den Zöpfen vereint, die auf dem Oberkopf zu einem großen Nest gesteckt sind; zwischen Stirnhaar und Nest ein Diadem. Um die Büste ein Mantelstück.
Zu beiden Seiten, hinter dem Kopf beginnend, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: ANTI, vorn, von unten nach oben OXIC = 'Αντίοχις, der Name der Besitzerin der Gemme.

Original: Sard, London aus Slg. Blacas.

Publ: Bracci I 22. Lippert[1] II 2,364. Raspe–Tassie Nr. 11655. Visconti, Opere Varie II (1829) 124 f. Köhler III 68. Cades IV C 459. Cades, Uomini illustri 7,337 (s. v. Matidia). CIG. IV 7068. London Nr. 2005 Taf. 25. Andrea Carandini, Vivia Sabina (1969) 127 Taf. 77,170.

Bracci las ›Antiochus‹, verstand dies als Namen des Gemmenschneiders und identifizierte die Dargestellte mit Sabina. Visconti und Köhler stellten die Lesung richtig und deuteten die Inschrift nach ihrem Charakter zutreffend als Besitzerinschrift, wahrscheinlich als Namen der Dargestellten. Carandini liest zwar richtig ›Antiochis‹, interpretiert dies aber unverständlicherweise wieder als Signatur. Sie hält das Porträt für das Sabinas oder einer anderen Dame des Kaiserhauses, vielleicht der Vibia Matidia, der Schwester Sabinas.
Die Frisur ist den Haartrachten Sabinas und Marcianas verwandt, vgl. hier zu Nr. 820, unterscheidet sich von ihnen durch das Fehlen der Haardiademe und das größere Nest.

1. Drittel 2. Jh. n. Chr.

826

Bild 1,86 x 1,20, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,15 x 1,52 x 0,40.

Porträtbüste eine älteren Dame. Eine schmale scharf gebogene Nase, etwas vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen akzentuieren das Profil. Eine hochgeschwungene Braue überwölbt das Auge; der zart angegebene Tränensack und die etwas eingefallene, hängende Wangenpartie deuten Alterszüge an. Das dichte Haar ist in Wellen von Stirn und Schläfen zum höchsten Punkt des Kopfes gekämmt, nur das Ohrläppchen bleibt frei, hinter dem Ohr beginnt ein ebenfalls zum Wirbel hochgeführter Zopf, der mit dem übrigen Haar zu einem dreistufigen Zopfnest vereint ist. Tunica und Mantel umgeben das Büstenstück. Das vorzüglich gearbeitete Porträt ist nicht ganz vollkommen abgedrückt, da die bei der Matrize an der höchsten Stelle liegende Haarpartie offenbar berieben war.

Original: Beryll (Aquamarin), einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,302. De Murr Nr. 821 (Plotina).

Der Frisurtypus entspricht der Haartracht der Faustina maior, ohne die seitlichen Zöpfchen, vgl. Richter, EG. II Nr. 554; hier Nr. 942.

Mitte bis 3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

827

Bild 2,22 x 1,47, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,20 x 1,67 x 0,54.

Porträtbüste einer jungen Römerin. Das hübsche Gesicht mit kleiner, ganz wenig gebogener Nase erhält durch die wenig gewölbte, bis zur Nasenwurzel vorgezogene, dicht über dem Auge sitzende Braue, den geschlossenen Mund einen ernsten Ausdruck. Die Frisur entspricht im Grundtypus jener der Faustina maior. Ein Nacken- und zwei Seitenzöpfe sind zum Oberkopf geführt und zu einem Zopfnest gelegt; die Frisur ist variiert durch einen gedrehten, nicht geflochtenen Haarstrang, der von der Stirnmitte aus zum Hinterkopf geführt, dort mit dem Nackenzopf vereint ist, aus dem hängende S-förmige Locken in Stirn und Schläfe gezogen sind. Die dreiviertel vom Rücken gesehene Büste ist mit einem Mantel bekleidet.

Original: Roter Jaspis, Florenz Nr. 2025 (Migliarini).

Publ: Gori I 26,7 = Reinach Taf. 14. Lippert[2] III 2,114.

K. Fittschen weist mich auf die ähnliche Frisur des Kopfes G. v. Kaschnitz-Weinberg, Le Sculture del

Magazzino del Museo Vaticano Nr. 698 hin (ohne Stirnlöckchen).

Mitte bis drittes Viertel 2. Jh. n. Chr.

828

Bild 1,42 x 1,16, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,39 x 0,37.

Porträtbüste eines jungen Mädchens. Gerade Nase mit runder Spitze, volle Lippen, großes Auge, schlanker Hals. Das Haar ist in sanften Wellen zum Nacken gekämmt, so daß nur das Ohrläppchen sichtbar bleibt, und zu einem tiefsitzenden, von einem kleinen Zopf umwundenen Knoten geschlungen. Um die Büste ein Mantelstück mit übereinandergeschlagenen Enden.

Original: Roter Jaspis, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 4,271. Lippert[1] II 2,400. Cades IV C 513 (s. v. Faustina minor). Cades, Uomini illustri 3,69. Berlin Nr. 7002 Taf. 52.

»Gute weibliche Porträtbüste mit einer der Haartrachten der jüngeren Faustina« (Furtwängler). Vgl. hier Nr. 770.

3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

829

Bild 1,48 x 1,02, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,60 x 1,20 x 0,47. Die Profillinie wurde von der Nase abwärts beim Abdruck verdoppelt.

Porträtbüste einer Römerin mit einer Frisur der Faustina minor. Das Haar ist in Wellen vom Scheitel zum Nacken gekämmt, dort zu einem Zopfknoten gesteckt. Gebogene Nase. Um die Büste ein Mantelstück mit untergestecktem Ende.

Original: Karneol, einst Slg. Lord Bessborough.

Publ: Lippert[2] III 2,319.

Zu Stil und Frisur: AGD. II Nr. 548 Taf. 95. Gesichter Nr. 156. Zur Frisur vgl. Nr. 828.

3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

830

Bild 1,40 x 1,05, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,48 x 1,22 x 0,33.

Porträtbüste eines Mädchens, wohl einer Prinzessin. In dem zarten noch fast kindlichen Gesicht mit runder Wange wirkt das Auge unter stark gebogener Braue übergroß. Die Stirn ist zur Hälfte vom dichten Haar bedeckt, die Nase klein und gerade, die Mund-Kinnpartie etwas zurückfliehend. Das Haar ist in einem breiten, die Schläfe begleitenden Wellenband, dahinter in kleineren Wellen zum Nacken gekämmt und zu einem großen, flachen, locker geschlungenen Knoten aufgesteckt. Vor und hinter dem gerade noch sichtbaren Ohrläppchen haben sich kleine Locken aus der Frisur gelöst. Tunica und Mantel umgeben die Büste.

Original: Karneol, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] I 2,412 (Crispina). Cades IV C 542 (s. v. Flavia Titiana, Frau des Pertinax). Cades, Uomini illustri 3,380.

Die Benennung bei Cades ist rätselhaft; von Titiana gibt es keine Münzbilder, vgl. BMCEmpire V, LXV. Stil und Frisur weisen ohnehin in frühere Zeit. Die Frisur ähnelt einer Haartracht der Lucilla, bei der aber das die Schläfe begleitende Haarband schmaler ist, vgl. Wegner, a. O. 75 unten Taf. 64 d. i.; Fittschen, a. O. 70,3. Münzbildtypus Taf. 6,10 (s. hier zu Nr. 770), Hirmer, RM. Taf. 83,342 V (Medaillon ca. 164/169 n. Chr.). BMCEmpire IV 430 Nr. 336 Taf. 59,3 (Aureus, undatiert, 164-169 n. Chr. vgl. CXXXIII f.). Auch die Gesichtszüge sind jenen der Lucilla, in der fliehenden Mund-Kinn-Kontur noch mehr denen ihrer Mutter Faustina minor verwandt (vgl. hier Nr. 770). Vermutlich ist das Mädchen eine andere Tochter der Faustina minor, von der 13 Kinder, darunter 6 Töchter bekannt sind, s. zuletzt Fittschen, a. O. 22 ff., Stammbaum nach S. 93.

3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

831

Bild 1,24 x 0,99, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,32 x 1,07 x 0,30. Fehlstellen im Haar u. oben.

Porträtbüste einer jungen Römerin, wohl einer Prinzessin. Leicht gerundete Stirn, mäßig große Nase mit geradem Rücken, die etwas zurückgesetzte Unterlippe und weiche Wangenpartie sind der Physiognomie der Faustina minor und Lucilla verwandtschaftlich ähnlich. Auch die Frisur ähnelt der zu Nr. 830 erwähnten Haartracht der Lucilla, statt einer gedrehten Haarsträhne entlang der Schläfe dort sind es hier drei solche Strähnen (in ihrer Mitte eine Fehlstelle). Vor dem ganz sichtbaren Ohr eine Einzellocke. Eine hängende Perle schmückt das Ohr, eine zweireihige Perlenkette den Hals. Tunica und über die Schultern gelegter Mantel bekleiden die Büste.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,403 (Faustina II). Delbrück, Spätantike Kaiserporträts 169 Taf. 75,7 (Fausta, um 325/6).

Familienähnlichkeit und reicher Schmuck sprechen dafür, daß es sich um eine Prinzessin des antoninischen Hauses handelt.

3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

832
Bild 1,99 x 1,43, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,06 x 1,55 x 0,33.

Porträtbüste einer vornehmen Römerin (Angehörigen des Kaiserhauses?) mit priesterlichem Rang. Der Ausdruck des Gesichtes wird bestimmt durch das große, in Dreiviertelansicht wiedergegebene Auge mit punktförmiger Pupille unter hochgeschwungener, gestrichelter Braue und die nur durch eine kleine Einsenkung an der Nasenwurzel unterbrochene vorspringende Stirn-Nasen-Kontur, wobei sowohl Stirn wie Nasenrücken ganz leicht gewölbt sind. Locker geschlossene Lippen, ein rundes, wenig vorspringendes Kinn, eine weiche, aber nicht volle Wangenpartie. Das Haar ist in weichen Wellen zum Hinterkopf gekämmt, dort zu einem großen, locker geschlungenen Nest gesteckt, eine schmale gedrehte Haarsträhne ist vom Nacken her bandartig um das Haar gelegt.
Die Büste ist von einem Mantelstück umschlungen, darunter wird ein Gewand mit einem glatten, durch einen runden Knopf befestigten Träger sichtbar.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[1] I 2,144 (unbekannte Königin). Cades IV A 92 (Cleopatra Selene). Cades, Uomini illustri 2,70. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts 165 Taf. 75,4 (Helena, um 325/6).

Die abwegige Benennung bei Cades beruht offenbar auf dem großen Auge. Die Frisur ist ähnlich einer Jugendfrisur der Faustina minor, vgl. Hirmer, RM. Taf. XIII 333 V (Aureus 147/161 n. Chr.); Fittschen, a. O. (bei Nr. 770) 35 Nr. 2; 39 (zuerst 148/149 n. Chr.). Das Trägerkleid wird von Frauen des Kaiserhauses als Kulttracht getragen, vgl. hier Nr. 146,592. Hohe Qualität und ungewöhnliches Format sprechen ebenfalls dafür, daß die Dargestellte zur kaiserlichen Familie gehörte. Profil und Augenform sind den Zügen des Commodus ähnlich.

Mitte bis 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.

833
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,09 x 0,95. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,36 x 1,18 x 0,44.

Porträtbüste einer Römerin mit einer Frisur der Faustina minor. Wenig gerundete Stirn, gerade Nase, etwas schweres Untergesicht. Die Frisur ist dreigeteilt: ein breites welliges Haarband ist von der Stirnmitte zum Hinterkopf geführt, dort mit dem aus dem übrigen, nach hinten gekämmten Haar gebildeten großen, flachen Knoten vereint. Eine Einzellocke hängt vor dem Ohr, von dem nur das Läppchen sichtbar ist, herab. Eine Kette mit Perlen in regelmäßigen Abständen schmückt den Hals. Um die Büste liegt ein Mantelstück mit umeinander geschlungenen Enden. Gute, aber etwas flüchtige Arbeit, der Gemmenschneider hat, wie der breite Nasenflügel zeigt, häufigen Werkzeugwechsel vermieden.

Original: Plasma, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,381 (Faustina maior).

Zur Frisur: Wegner, a. O. 49 unten Taf. 63,e.f.i; Strack III 15 Anm. 26 T.c Taf. VII 500 ff., XX 1321 f.; 19 (ca. 149-154 n. Chr.); Fittschen, a. O. 35 Typ 3 b.

Als Kaiserin trägt Faustina minor diese Frisur nicht mehr, doch wird man für ein Privatporträt einen weiteren Datierungsspielraum lassen.

Mitte bis 3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

834
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,35 x 1,15, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,52 x 1,30 x 0,56.

Porträtbüste einer jungen Frau mit schönem, klassischem Ideal nahem Gesicht, gerundeter Stirn, verhältnismäßig großer Nase mit geradem Rücken, runder Spitze, kleinem runden Nasenflügel, geschlossenen Lippen, kleinem runden Kinn, weicher Wangenpartie, großem Auge unter zart gezeichneter mäßig gewölbter Braue. Das Haar ist mit feinsten Zeigern geschnitten. Vom Scheitel aus ist ein breites Haarteil in großen Wellen über das Ohr, dessen Läppchen freibleibt, zum Nacken geführt; vor dem Ohr ist eine kleine Haarschlaufe herausgezogen. Das Darunterliegende, ab Kopfmitte sichtbare Haar ist zum Hinterkopf gekämmt und zu einem kleinen, aus einem einzelnen dünnen Zopf bestehenden Nest gelegt. Die Enden der vorderen, zum Nacken gekämmten Haarpartie sind unsichtbar mit dem Zopf verbunden. Tunica und Mantel mit umeinandergeschlungenen Enden umhüllen die Büste.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,412 (Manlia Scantilla).

Die Frisur entspricht im Prinzip einer Haartracht der Faustina minor, vgl. hier zu Nr. 833, unterscheidet sich von ihr durch das viel breitere vordere Wellenband und das kleine Haarnest.

Mitte bis 3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

835
Violett, Amethyst nachahmend, durchscheinend. Bild 1,28 x 0,96, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 1,49 x 1,24 x 0,29.

Porträtbüste einer Römerin in Tunica und über die Schultern herabfallendem Mantel. Die Frisur ist ähn-

lich der zu Nr. 833 erwähnten Frisur der Faustina minor aus der Zeit des Antoninus Pius, doch ist der die Schläfe rahmende gewellte Haarstrang nicht vom Nacken aus, sondern schon oberhalb des Ohres zum Knoten hingeführt. Ein zartes Profil mit hoher, leicht gerundeter Stirn, schmaler, spitzer Nase mit geradem Rücken, leicht geöffneten Lippen und kleinem, rundem Kinn; weiche, aber nicht volle Wange, großes Auge, mit im Abdruck vertiefter, an das Oberlid gerückter Pupille, unter scharf gezeichneter Braue.

Original: Roter Jaspis, Paris, Cab. Méd.

Publ: Chabouillet Nr. 2118 (frdl. Hinweis von M.-L. Vollenweider). S. u. 311.

Mitte bis 3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

836

Bild 1,14 x 0,86, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,42 x 1,15 x 0,35.

Kleine Porträtbüste einer Römerin. Gleiche Frisur, vielleicht die gleiche Person wie Nr. 835. Um die Büste ein Mantelstück.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III, 2,318.

Mitte bis 3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

837

Bild ca. 0,94 x 0,68, Kante gerundet. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,17 x 0,80 x 0,30.

Kleine Porträtbüste einer Römerin. Das Haar ist vom Scheitel herabgekämmt, an der Schläfe zu einer breiten Rolle gedreht, im Nacken zu einem Zopfknoten gesteckt. Um den Hals ein glatter Reif. Ein Mantelstück um die Büste.

Original: Beryll, Paris, Cab. Méd. (nach Lippert).

Publ: Lippert[2] III 2,328.

Die Frisur ähnelt der letzten Haartracht der Faustina minor, die diese als Kaiserin und auf Konsekrationsmünzen trägt, vgl. Hirmer, RM. Taf. 83, 349 V; 85, 354 V. Wegner, a. O. 50 Taf. 63 r ff.; Strack III 19 f. T. g Taf. XIX g (ab ca. 170 n. Chr.); Fittschen, a. O. (bei Nr. 770) 37 Nr. 9.
Im Unterschied zu jener Frisur trägt die Dargestellte einen Zopfknoten, wie ihn Faustina minor früher mit ganz schlicht zurückgekämmtem Haar trug, vgl. hier Nr. 770.

3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

838

Bild 0,84 x 0,63, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. Achteckig zugeschliffen. 1,0 x 0,85 x 0,38.

Kleine Porträtbüste einer Römerin. Das Haar ist im Nacken zu einem kleinen, etwas abstehenden Knoten zusammengefaßt. Um die Büste Tunica und Mantel. Unscharf.

Original: Unbekannt.

Die Frisur entspricht wahrscheinlich einer Haartracht der Faustina minor, vgl. hier Nr. 770; vielleicht ist eine Wellenpartie entlang der Schläfe abgeteilt.

Mitte bis 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.

PHANTASIETIERE

839

Bild 1,58 x 1,17, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,72 x 1,37 x 0,35.

Amor reitet zügelhaltend und peitscheschwingend auf einem phantastischen Gebilde aus Pferde-Widder- und Silenskopf; der ›Bart‹ des Silen ist zugleich ein Straußenhals, der Kopf des Vogels pickt nach einer Schlange. Der Pferdekopf hält Futter im Maul, wonach eine Ziege hochspringt. Aus dem Widdermaul hängen Ähren. Darüber ein nierenförmiger Gegenstand. Unten Adler über geschlagenem Hasen.

Original: Karneol, einst Stadt Leipzig.

Publ: Lippert[2] II 1005. Raspe – Tassie 13519.

Zum Motiv vgl. London Nr. 2584 Taf. 29, verwandt Nr. 2585. Amor auf Phantasievogel: Berlin Nr. 8533.

Die Anwesenheit des Amor macht wahrscheinlich, daß die Häufung glückbringender und übelabwehrender Zeichen sich auf die private Sphäre des Trägers der Gemme bezieht. Furtwängler, AG. III 353 deutete Darstellungen dieser Art als »Ausdruck des Aberglaubens von der zauberkräftigen Gewalt gewisser Tiere und Symbole«; ebenso Zazoff, AA. 1965, 75. Weitere Hinweise bei G. Femmel – G. Heres, Die Gemmen aus Goethes Sammlung zu Nr. 31. Ich halte eine verhältnismäßig naive Bedeutung der Zeichen, etwa auf dem Niveau der Neujahrslampen, für wahrscheinlich. Im vorliegenden Falle ließe sich folgende ›Lesung‹ vorschlagen: Der Träger der Gemme wünscht sich: Glück in der Liebe (Amor), Sieg seines Favoriten im Pferderennen (vgl. Nr. 840, wobei man an eine auf das eigene Leben übertragene Bedeutung des Sieges denken darf), Reichtum an Schafen und Ziegen, bzw. Fleisch, nie Mangel an Getreide bzw. Brot, fröhliche Feste (Silenskopf), Sieg über Widrigkeiten (Strauß/Schlange) und Feinde (Adler/Hase). M. Vollenweiders Versuch, Genf II zu Nr. 388 und passim, die Tiere auf ähnlichen Darstel-

lungen als Symbole für Politiker zu deuten, hat mich nicht überzeugt (vgl. Gnomon 53, 1981, 798).
Zur Datierung vgl. die Gruppe von Adler und Hasen Den Haag Nr. 689 Taf. 120 (1.-2. Jh. n. Chr.), den reitenden Amor AGWien II Nr. 1344 Taf. 125.

2. Jh. n. Chr.

840

Bild 1,40 x 1,24, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,46 x 1,35 x 0,52.

Grundlinie. Ein Phantasietier aus Pferdeprotome mit Zügel, Kranz im Maul, Silensmaske als Brust, Widderkopf mit Ähren im Maul als Leib, Hahnenschwanz und Hahnenbeinen. Oben ein Füllhorn, vorn ein Palmzweig, dessen Blätter weitgehend abgerieben sind. Die pfeilförmige Spitze des Palmzweigs wurde wohl nachantik am Original zugefügt, nachdem der Palmzweig wegen der fehlenden Blätter nicht mehr als solcher erkannt wurde.

Original: Grüner Jaspis, einst Slg. Riccardi.

Publ: Gori I 49,10 = Reinach Taf. 25. Lippert[2] III 2,428. Raspe – Tassie 13 512.

Vgl.: Genf II Nr. 388 Taf. 109. Den Haag Nr. 1088 Taf. 168. Formal gesehen ist dieses in vielen Varianten verbreitete Phantasiewesen (z. B. Henig, Corpus Nr. 382 Taf. 12; M 23 Taf. 23) wie Furtwängler, AG. III 353, bemerkt, eine Weiterbildung des griechischen Hippalektryon. Ihrem Inhalt nach dürfte die Beliebtheit des Hahnes auf Gemmen dieser Art mit seiner Bedeutung als übelabwehrendes Tier zu verbinden sein, vgl. Orth in RE. VIII 2,2531 ff. s. v. Huhn.

1.-2. Jh. n. Chr.

841

Bild 0,83 x 0,67, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt, der obere, wahrscheinlich dem Original entsprechende Rand durch eine Rille abgesetzt. 1,23 x 1,05 x 0,39.

Ein Phantasievogel mit Storchenkopf und -beinen, einem Widderkopf als Hinterleib, einer weiblichen Maske als Brust steht einbeinig auf einer Eidechse.

Original: Achatonyx, einst im Besitz Lipperts.

Publ: Lippert[2] III 2,427.

Der Storch war Symbol der pietas, vgl. Genf II Nr. 427; Der Kleine Pauly V 380 f. Die Eidechse ist vordergründig Beutetier des Storches, soll aber wohl auch vor Augenkrankheiten schützen, vgl. AGD. II zu Nr. 504 und Berlin Nr. 8340 Taf. 60 mit der Inschrift ›lumina restituta‹.

2. Jh. n. Chr.

842

Bild ca. 1,6 x 1,2, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,80 x 1,40 x 0,35.

In der Mitte ein Schiff mit aufgezogenem, aber nicht in den Wind gestelltem Segel. Zu beiden Seiten des Mastes 2 bzw. 3 Stangen, auf jeder Deckseite drei Männer. Oben vier Viergespanne. Unten wilde Tiere: Löwe, Wolf, Bär, Hyäne, Panther, Wildesel, Strauß.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 5,65. Lippert[1] II 2,458. Imhoof-Blumer u. Keller Taf. 22,35 (Bestimmung der Tiere). Berlin Nr. 7097 Taf. 53. Cades IV F 163.

Die Gemme ist auf die gleichen Spiele zu beziehen wie Aurei und Denare des Septimius Severus und Caracalla mit der gleichen Darstellung und der Inschrift ›laetitia temporum‹, BMCEmpire V 209 Nr. 283 Taf. 34,4; 219 Nr. 343 Taf. 35,19; Nr. 344. Vgl. CXLVIII f. Hirmer, RM. Taf. 94,390 R. Wiederholt von Caracalla BMC. a. O. 257 Nr. 508 Taf. 40,17 (206-210). Diese Spiele feierten die glückliche Rückkehr des Septimius Severus aus dem Partherkrieg nach Rom. Dio Cassius 77,1-4 berichtet, daß hierbei ein Schiff im Circus aufgebaut wurde, aus dessen Bauch an jedem der sieben Spieltage je hundert wilde Tiere auf einmal entlassen wurden. Er nennt Bären, Löwinnen, Panther, Löwen, Strauße, Wildesel und Bisons. Ein Karneol mit Tierhatz im Circus etwa gleicher Zeit: Genf II Nr. 407 Taf. 112.

202 n. Chr. oder wenig später.

843

Bild 1,10 x 0,98, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,47 x 1,32 x 0,33.

Grundlinie. Ein Adler mit Kranz im Schnabel steht auf einem Widderkopf zwischen zwei Standarten.

Original: Achatonyx, einst Graf Brühl.

Publ: Raspe – Tassie 1061.

Adler auf Widderkopf: AGD. I 3 Nr. 3412 Taf. 322. Adler zwischen Standarten: AGD. I 3 Nr. 2860 Taf. 271. Aquileia Nr. 1281-1284 Taf. 65. Sofia Nr. 204, 207, 208. Köln Nr. 427 Taf. 127. Bonn Nr. 83 (2 Adler). Zum Motiv: AGWien II zu Nr. 1248-1250.

2. Jh. n. Chr.

844

Etwas rosa, durchsichtig. Bild ca. 1,30 x 1,15, Kante gerundet, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,40 x 0,56.

Grundlinie. Ein Adler in Vorderansicht, mit ausgebreiteten Schwingen zwischen Standarten. Über dem Kopf die Mondsichel, beiderseits ein Stern.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,512.

2. Jh. n. Chr.

SACHEN

845

Bild 1,73 x 1,32, konvex. Form 20, beide Kanten abgeschrägt. 1,85 x 1,52 x 0,57.

Ein von zwei korinthischen Säulen auf dreistufigem Unterbau getragener Tempelgiebel mit angedeutetem Mittelakroter. Im Giebelfeld zwei fliegende Victorien, einen Schild haltend. Im Innern die Statue des Serapis im Profil auf einem Hocker, die Rechte hoch auf das Zepter stützend, die Linke über Cerberus haltend.

Original: Amethyst, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[2] III 1,552.

Vielleicht eine abgekürzte Darstellung des von Domitian wiederhergestellten, auf Denaren von 94/96 n. Chr. dargestellten Tempels, vgl. Küthmann–Overbeck, a. O. Nr. 132. Ein Serapistempel: AGD. I 3 Nr. 2457 Taf. 223 (das Tier zu Füßen des Gottes ist kein Adler, sondern Cerberus). Zu Serapis hier Nr. 324.

Spätes 1.-2. Jh. n. Chr.

846

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,30 x 1,07, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt.
1,37 x 1,13 x 0,42.

Ein Rundtempel auf drei Stufen mit kegelförmigem Dach. Im Innern die Statue des Harpokrates mit zum Mund erhobenem Finger und Füllhorn, unter dem Füllhorn ein Bäumchen als Statuenstütze.

Original: Sard, einst Slg. Strozzi, zuvor Slg. Borioni.

Publ: A. Borioni–R. Venuti, Collectanea antiquitatum Romanarum (1736) Taf. 30, hier Abb. 78. Lippert[1] II 1,433. Raspe–Tassie 408.

Zur Dachform vgl. AGD. I 3 Nr. 3429, 3431 Taf. 324. H. Küthmann–B. Overbeck in: Bauten Roms auf Münzen und Medaillen 9 Nr. 4,53 Nr. 101,58 Nr. 111, 112. Zu Harpokrates: hier 269.

1.-2. Jh. n. Chr.

847

Bild 1,15 x 0,98, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,36 x 1,12 x 0,58.

Ein Rundtempel auf dreistufigem Unterbau. Sterne schmücken die in vier Segmente geteilte Kuppel. Der Eingang ist von beiderseits zwei (korinthischen?) Säulen flankiert. Im Tempelinneren das Kultbild der Diana Ephesia mit Kopfschleier, Binden und Hirschen, zu beiden Seiten ein Stern. Das Tempelinnere überragt das Dach um 0,15, die Säulen um 0,08, so daß beim Abdruck eine reale Raumtiefe entsteht.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,432. Cades IV F 54.

Zu Diana Ephesia vgl. hier: 721, 722.

2. Jh. n. Chr.

848

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,48 x 1,45, annähernd rund, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,60 x 1,56 x 0,54.

In einem Kreis ein von einem Viergespann gezogener Triumphwagen auf Grundlinie, oben eine fliegende Victoria. Ringsum die Zeichen des Tierkreises, über den Köpfen der Pferde beginnend nach rechts hin: Aries: springender Widder nach links. Taurus: stoßender Stier nach links. Gemini: nackt, einander die Arme um die Schultern legend. Cancer: schwanzlose Krabbe. Leo: zum Krebs hinspringend. Virgo: bekleidet, stehend, ein unbestimmbarer Gegenstand in der Hand. Libra: Waagebalken mit zwei Schalen, die rechte beschädigt. Scorpio: zur Waage hingewandt. Sagittarius: bogenschießender Kentaur. Capricornus: Ziegenfisch mit geradem Schwanz. Aquarius: Stehender mit Urne (undeutlich infolge des winzigen Formates). Pisces: gegenständige Fische.

Original: Onyx, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,235. Abdruckslg. Gerhard, Bonn I 18.

Hinweise zum Tierkreis s. o. zu Nr. 752. Zum Aquarius: Nr. 714.

Zum Motiv: Wien Inv. IX 2041 (s. künftig AGWien III). Die Form des Triumphwagens, die Victoria, der Stil der Pferde stimmen überein mit Denaren des Trajan, BMCEmpire III XC 133 Nr. 676, 677 Taf. 22,9 u. 10 (107 n. Chr., Restauration von Denaren des L. Rubrius Dossenus, vgl. Crawford Nr. 348/1-3 Taf. 45, 87 v. Chr.). Das Blitzbündel auf der Seitenwand des Triumphwagens der Denare ist zu einem Schrägkreuz vereinfacht.

Um 107 n. Chr.

849

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,60 x 1,22, flach. Form 14. 1,79 x 1,42 x 0,54.

Ein Krater mit geriefeltem Deckel, dessen Bauch aus drei Masken besteht, einer mittleren, von vorn gesehenen, zwei flankierenden im Profil. Die Henkel werden von Vögeln gebildet, die auf den seitlichen Masken stehend die Bänder einer den Hals des Kraters schmückenden Girlande halten.

Original: Achatonyx, einst Slg. Stosch (nach Lippert).

Publ: Lippert[1] III 2,604.

Zu Stil und Motiv: AGD. IV Hannover Nr. 1661 Taf. 219. Zum Motiv: Den Haag Nr. 574, 624. Berlin Nr. 3426 Taf. 27; Nr. 8149 Taf. 58. Coll. Berry Nr. 155.

2. Jh. n. Chr.

850

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 2,20 x 1,35, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,36 x 1,57 x 0,52.

Eine Mumie mit ägyptisierender Haube, von der breite Bänder auf die Brüste fallen, auf einem Sockel. Die Mumie hat Löwenpranken, deren Tatzen zu einem Krokodil hin gerichtet sind, das an ihr hochzuklettern versucht.

Original: Karneol, Florenz Nr. 2934 (Migliarini), Inv. gen. 14836.

Publ: Gori I 55,4 = Reinach Taf. 28. Lippert[2] III 1,490. Raspe – Tassie Nr. 282.

Etwas wirklich Vergleichbares ist mir nicht bekannt. Mumien: AGD. I 3 Nr. 2903 a, 2905 a Taf. 279. Delatte – Derchain, passim.

Das sehr schlanke Krokodil läßt sich vielleicht vergleichen mit jenem auf Münzen des Hadrian, Sesterzen: BMCEmpire III Nr. 1769 f. Taf. 95,8.9; Aureus: Hirmer, RM. Taf. 74,293 R (134/138 n. Chr.).

2. Jh. n. Chr.?

MAGISCHE GEMMEN

851

Bild 1,17 x 1,0, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,30 x 1,12 x 0,30.

Abraxas, hahnenköpfig, schlangenfüßig, im Panzer mit Peitsche und Schild. Inschriften, OR, oben, Buchstabenfüße nach innen: ΑΔΩΝΗ, unten, Buchstabenfüße nach außen, ΙΑΩ, unten rechts, bis zum erhobenen Arm, Buchstabenfüße nach innen: ΑΒΡΑCΑΞ.

Original: Plasma, einst Slg. Graf Moszynski.

Publ: Lippert[1] I 1,405; [2] I 901. Wohl = Raspe – Tassie Nr. 439 nach Schwefel Stosch und die Rückseite Nr. 440 mit ΙΑΩ.

Zum Motiv: Delatte – Derchain 23 ff. AGD. III Kassel Nr. 127 ff. Marcel le Glay in LIMC I s. v. Abraxas 2 ff. Köln Nr. 47 Taf. 71. Den Haag Nr. 1097-1104.

2. Jh. n. Chr.

852

Bild 1,37 x 1,09, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,57 x 1,30 x 0,40.

Abraxas, hahnenköpfig, schlangenfüßig in kurzer, gegürteter Tunica mit Schild in Dreiviertelansicht. Auf dem Schild, in zwei Zeilen, OR: ΦΑ̣ΗΘ | ΩΙΒΘ, darunter Charakteres: Φ λ Η Θ
ω Ι Β Θ

∽ ∇ Ḣ
Μ ˥ Ζ

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Winckelmann cl. 8,4 (Glaspaste Stosch). Lippert[2] III 1,502. Raspe – Tassie 492.

Abraxas in Dreiviertelansicht: Delatte – Derchain Nr. 34.

2.-3. Jh. n. Chr.

853

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,63 x 1,13, flach. Form 14, oberer Schrägrand etwas konvex, untere Kante abgeschrägt. 1,84 x 1,35 x 0,55.

Mars im Ultor-Typus mit Lanze in der Linken, auf dem Schild ruhender Rechten auf einer Grundlinie. Darunter Abraxas, hahnenköpfig, schlangenfüßig, im Panzer mit Schild und Peitsche. Beiderseits bo-

genförmig, in zwei Zeilen, Buchstabenfüße nach innen, OR: **ΙΑω ΑΒΡΑCΑΞ ΑΔωΝ | ΕCΑΒΑωΙΕ**.

Original: Jaspis, einst im Besitz von Fürst Joseph Jablonowski.

Publ: Lippert[1] II 1,397 (Seite b: 398); [2] I 899 (Seite b: 900). Raspe–Tassie 478 (Seite b: 479).

Auf Seite b: Jupiter mit Zepter und Blitz, zu seinen Füßen der Adler, ebenfalls mit Schrift, nach Raspe: **ΙΧΜΙΑϴωΕ** Schrift auch auf dem Rand (Raspe »very obscure«). Mars Ultor auf Gemmen und Münzen: AGWien II zu Nr. 1276. AGD. IV Hannover Nr. 1419 Taf. 192. Köln Nr. 2, 3 Taf. 64, Nr. 106 Taf. 82, Nr. 248, 249 Taf. 103. Zur Kultstatue Simon, MarbWPr. 1981, 3 ff.

2.-3. Jh. n. Chr.

854

Bild 2,03 x 1,50, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,14 x 1,58 x 0,36.

Grundlinie. Ein Gepanzerter mit Löwenkopf hält in der Rechten drei Ähren, in der Linken eine Schlange, zu seinen Füßen steht ein Gefäß in Form eines großen zweihenkligen Skyphos, in dem drei Zweige stecken. Inschriften, OR am linken Rand, Buchstabenfüße nach außen: XNOVψε, rechts, um die Schlange herum: XNOVBIC.

Original: Chalcedon, verschollen, einst im Besitz des Grafen Moszynski, Dresden.

Publ: Lippert[1] I 1,403; [2] I 897. Raspe–Tassie Nr. 533 (534 die Rückseite).

Auf der Rückseite nach Raspe–Tassie: Von einer Schlange umgeben drei magische Figuren und die Inschrift (dort nach dem Abdruck wiedergegeben, ich stelle die Richtung des Originales her):

ΛCΙΜΘΔω
ƆΟCεΟΛεΙΜΘ
ΛωΡωΤΛΦΟ
ΝεCΠεΙΡεΜ
ΑΥΚΟCΗΜΗΡ
εΥεΝΑΙΒΥ
ΙΑΚΑΤε
ΦΑΙεΝ

Eine vermutlich solare Gottheit, vgl. Bonner, Studies in Magical Amulets 152 Typ 5.

2. Jh. n. Chr.

855

Bild 1,36 x 1,05, flach. Form 14. 1,62 x 1,33 x 0,35.

Grundlinie. Der dreiköpfige Cerberus mit Schlangenschwanz. Inschriften in sechs unregelmäßigen Zeilen, auch auf dem Körper des Cerberus: Von oben nach unten, OR:

ΛVΚVΓΧ
εΥΙε
ΒΟΥ
ΑΒΛΑΝΑΘΑ
ΜΑΧ
]ΡΙ

Original: Unbekannt.

Zum ersten Wort der Inschrift vgl. Nr. 736 R. Zur vierten Zeile, NA in Ligatur: Αβλαναθα, vgl. Delatte–Derchain Nr. 312.

2.-3. Jh. n. Chr.

MÜNZABDRUCK

856

Dunkelblau, schwach durchscheinend.
Bild 1,95 x 1,90, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 2,24 x 2,22 x 0,63.

Kopf der Athene mit korinthischem Helm und dreifachem Busch, dessen Seitenteil über einer Schlange noch innerhalb des Helmkopfteiles sitzt. Pupille und Iris sind als dicker Rundperlpunkt und Halbkreis gegeben. Korkzieherlocken schauen unter dem Helm hervor. Um den Hals liegt eine Kette.

Original: Unbekannt.

Abdruck der Vorderseite eines Goldstaters Alexanders des Großen (freundlicher Hinweis von H. Cahn). Vgl. G. Kleiner, Alexanders Reichsmünzen, AbhAkBerlin 1947 Nr. 5,5, 18 ff. Abb. 1. Reihe Nr. 2. A. R. Bellinger, Essays on the Coinage of Alexander the Great, Numismatic Studies 11 (1963) 3 Taf. I 5. Zum Helmtypus: G.F. Hill, JHS. 43, 1923, 157 Abb. 1,1.

Letztes Drittel 4. Jh. v. Chr.

GLASPASTEN
VON NACHANTIKEN GEMMEN

857

Bräunlich bis milchfarbenes, in der Durchsicht streifiges Glas, Chalcedon nachahmend. In Relief, also nicht wie üblich vertieft. Geschnitten, nicht abgedrückt, oder abgedrückt und stark nachgeschnitten. 1,50 x 1,27 x 0,41.

Weiblicher (?) Kopf mit nackenlangem, im oberen Teil in glatten Strähnen herabfallendem, im unteren durch horizontale Schnitte als lockig wiedergegebenem Haar.

Original: Unbekannt.

Mittelalterlich?

858

Bild 2,53 x 1,86. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,78 x 2,07 x 0,44.

Büste des ganz jungen, fast kindlich zarten Hercules mit der Löwenhaube. Vorn: LAV. R. MED.

Original: Dreischichtiger Sardonyxkameo, Neapel. Löwenfell und Grund dunkel, Gesicht und Haar hell.

Publ: Lippert[1] I 1,292. Vollenweider, Steinschneidekunst 46 Anm. 55 Taf. 42,3. Il Tesoro Nr. 24 Abb. XI (farbig).

Vollenweider weist den Kameo dem Gnaios zu, Giuliano in: Tesoro, a. O. folgt ihr. Für nicht antik halten den Kameo: Simon, DLZ. 7, 1967, 637 (›... wegen der Form des Löwenfells‹); Diehl, Gymnasium 74, 1967, 565 (die Farb-Abb. in Tesoro bestärkt mich in meinem früher vorsichtig geäußerten Urteil). Bei Zazoff, Gnomon, 41, 1969, 200 bleibt unklar, ob nur die Zuschreibung an Gnaios oder auch der antike Ursprung zweifelhaft erscheint. Unabhängig von der Datierung ist die vorzügliche Qualität des Kameos.

1. Hälfte 15. Jh.

GEMMEN UND KAMEEN MIT PSEUDOANTIKEN SIGNATUREN

KOPIE EINES VERSCHOLLENEN ORIGINALES

859
Dunkelblau, schwach durchscheinend. Abguß als Relief. Bild 1,97 x 1,73. Rohling, der Rand abgekniffen. 2,38 x 2,20 x 0,60.

Porträtkopf des Cicero im Profil mit knappem, doppelt konvex begrenztem Büstenansatz. Eine stark vorgebaute gefurchte Stirn, eine kräftige Hakennase und die samt Kinn vorgeschobene Unterlippe kennzeichnen das Profil. Die Krähenfüße im Augenwinkel und die stark faltige Wangenpartie sind als Altersmerkmale zu werten. Ein Kranz von Haaren umgibt den kahlen Oberkopf. Hinter dem Kopf, in gerader Linie von oben nach unten, Buchstabenfüße nach innen: ΔΙΟCΚΩΡΙΔΟΥ, in verhältnismäßig großen Buchstaben ohne Rundperlenden, P und I mit Querstrichlein an den Hastenenden. Das Omega fehlerhaft statt OY.
Original: Karneol, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Baudelot de Dairval, Lettre sur le prétendu Solon (Paris 1717) 7 Abb. V (hier Abb. 39). Raspe–Tassie Nr. 10728. Chabouillet, Cat. Nr. 2419. Richter, EG. II Nr. 758. M. van der Meulen, Petrus Paulus Rubens Antiquarius (1975) 135 (zu G 56 »Solon«).

Kopie des 17. Jh. nach dem verschollenen Ciceroporträt des Dioskurides, über dem der gleiche Unstern waltet wie über dem des Solon (Furtwängler, Künstlerinschriften 219 f. Vollenweider, St. 54 Anm. 43): beide sind nur in Kopien überliefert. Dieser weniger bekannte Karneol und der berühmte, ebenfalls im Cabinet des Médailles aufbewahrte Amethyst wurden schon 1717 von Baudelot de Dairval veröffentlicht (der Amethyst: a. O. 6 f. Abb. IV. Stosch Taf. 27. Bracci II 34/5 f. Taf. 59. Köhler 119 ff., 299. Brunn 482 ff. Furtwängler, Künstlerinschriften 217 f. Reinach 164 f. Richter, EG. II Nr. 757).
Das Original, ein Amethyst, befand sich 1605 im Besitz eines Franciscus Pererius (Pereire) aus Aix en Provence. Reinachs und Richters Vermutung, es habe zuerst F. Orsini gehört, kann nicht richtig sein. Die Eintragung im Inventar lautet »Amethysto con testa di Pompeo Magno con lettere greche sotto il collo ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ, dal soldato« Preis 100 Goldstücke. Die Signatur dieser Gemme befand sich also unter dem Hals. Es könnte sich um das Original der sog. Augustusköpfe handeln (s. o. zu Nr. 145/12).
Rascas de Bagarris, Antiquar Heinrichs IV., erwog den Ankauf der Sammlung Pereire für das königliche Kabinett. Er zeigte den Stein Fabri de Peiresc. Dieser entdeckte die Inschrift, nämlich kleine Kügelchen an den Hastenenden. Die Hasten selbst waren kaum erkennbar, also wie damals üblich durch nachträgliche Politur abgeschliffen. Peiresc verband die Kügelchen in der Nachzeichnung und las: ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ (Gassendi, Vita Peirescii, Quedlinburg 1706, 90 f. hier Abb. 79; die frühere Auflage »Hag. Com. 1650 p. 49 f.« (Brunn), war mir nicht zugänglich); vgl. Baudelot de Dairval, a. O. 6. Stosch 36. Lessing, Sämtliche Schriften ed. Lachmann–Muncker XV 95 ff. (Vorarbeiten zu den Briefen antiquarischen Inhalts, ca. Juni/Juli 1768). Köhler 120, 299 Anm. 54. Brunn 482 f. Furtwängler, Künstlerinschriften 218. Reinach 164 f. Durch diese Nachricht über das Aussehen der Inschrift ist gesichert, daß jener Amethyst ein antikes Original und die Inschrift echt war.
J. Spon, Miscellanea eruditae antiquitatis (1685) 122, schreibt, er habe einen Amethyst mit dem Kopf des Solon (wie man damals glaubte) und der Signatur des Dioskurides im Besitz von Toussaint Lauthier in Aix en Provence gesehen. Lauthier hatte die Sammlung Bagarris gekauft; Bagarris den Stein offenbar seinerzeit von Pereire erworben.
Gronovius, Thesaurus graecarum antiquitatum II 31 (1698) veröffentlichte als Parallele zu dem »Solon« des Fulvius Ursinus (s. o. zu Nr. 154/2) eine Zeichnung, die Jan Caspar Gevaerts (Gevartius, gest. 1666) in Rom gemacht hatte. Die Zeichnung selbst gibt die Inschrift nicht wieder, Gevaerts hatte jedoch vermerkt: ›In gemma adscripto nomine Dioscoridis‹ (hier Abb. 80 nach Gronovius, Thesaurus II, Venedig 1732, 31). Aus der Tatsache, daß Gevaerts die Inschrift nicht mit abzeichnete, darf man vielleicht schließen, daß sie schlecht sichtbar und der von ihm gezeichnete Stein mit dem von Peiresc gesehenen identisch war. Das Original hatte demnach auch Gewand um den Büstenansatz wie die Amethyst-Kopie. Ende des 17. Jh. kam die Slg. Lauthier ins Cabinet des Médailles, mit ihr der sog. Solon des Dioskurides. Nach Baudelot de Dairval glaubte Lauthier (Sohn), der Sekretär des Königs, daß dies der von Bagarris und Peiresc betrachtete Stein sei, der aus Bagarris Besitz in den seines Vaters gekommen wäre. Baudelot de Dairval stellt jedoch fest, daß es nicht die gleiche Gemme sein kann, da die Inschrift des Amethysts im

königlichen Kabinet gut erhalten ist. Brunn, Chabouillet und Reinach versuchten die Identität der Amethyste Bagarris und Cabinet des Médailles durch die Annahme zu retten, Inschrift (und Bild, Brunn) seien überarbeitet. Demgegenüber datiert Furtwängler zu Recht die relativ grobe Inschrift (mit reckteckigem zweitem O) und das Bild ins 17. Jh. Weder der Stil noch die Qualität lassen sich Dioskurides zuweisen (man vergleiche den Demosthenes, s.o. zu Nr. 145/3). Es ist also mit Furtwängler anzunehmen, daß Bagarris oder Lauthier das Original verkauft haben (nach Rom? s. die Zeichnung von Gevaerts) und ihrer Sammlung stattdessen eine Kopie eingefügt haben.
Die Annahme von Peiresc, die Rundperlvertiefungen hätten analog zu Bauinschriften zur Aufnahme kleiner Metallbuchstaben gedient, wurde schon durch Stosch unter Hinweis auf andere Gemmeninschriften widerlegt. Stosch nimmt an, die Rundperlenden hätten den Sinn gehabt, die Buchstaben genau auf eine Linie und in gleiche Höhe zu bringen. In der Tat erreichen Inschriften mit Rundperlenden in diesen Punkten eine Exaktheit, die ohne Rundperlenden nicht möglich ist. Lessing gibt eine Abschrift des Textes von Gassendus, referiert Stoschs Erklärung der Rundperlenden zustimmend und notiert die Diskrepanz zwischen der von Peiresc gesehenen und der von Stosch abgebildeten Signatur. Das Porträt galt als das Solons analog zu dem so gedeuteten Ciceroporträt mit der Inschrift »Solonos«. Baudelot de Dairval wies, einer Anregung des Herzogs von Orléans folgend, nach, daß es sich in beiden Fällen um die Signatur des Künstlers handelt. Als neue Benennung hatte der Herzog von Orléans ›Maecenas‹ vorgeschlagen. Die Benennung ›Cicero‹ begründete Furtwängler, Künstlerinschriften 221 f. Vgl. hier zu Nr. 154/2; Nr. 535.

NACHAHMUNGEN UND ERFINDUNGEN

AETION

860

Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,35 x 1,87, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,55 x 2,10 x 0,42.

Bacchanal. Vor einem Tempel mit gewölbter Front steht ein Altar, dem sich von beiden Seiten Bacchanten nähern, links sechs, darunter Pan und ein Kind, von rechts vier, darunter zwei Doppelflötenspieler. Die neben dem Altar stehende Frau legt Früchte oder Blüten auf ihn, hält in der Rechten einen gefüllten Korb. Im Bodensegment, AR: ΑϵΤΙωΝΟϹ

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,374 (nach Glaspaste von Carlowitz); [2] I 944 (nach Abdruck Wengler). Raspe–Tassie 4393. Brunn 538. Furtwängler, Künstlerinschriften 270.

Die Pseudosignatur des Aetion ist von einem Karneol der Slg. Devonshire abgeleitet, vgl. hier zu Nr. 27.

Nach Raspe zeigt die Gemme den Stil von Christoph Dorsch (1676-1732), der in Nürnberg lebte und arbeitete (Thieme–Becker 9,488. Dalton L). Viele Gemmen von Dorsch befanden sich in der Slg. Ebermayer, Nürnberg, die gegen Ende des 18. Jh.s vom König von Portugal erworben wurde (Furtwängler, Ag. III 409. Raspe–Tassie zu Nr. 4394; Zazoff, SF. 109 f.).

Ende 17./Anfang 18. Jh.

ALLION

861

Bild 2,25 x 1,10, flach, etwas vertieft. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,30 x 1,26 x 0,45.

Stehende, leierspielende Muse vor einem Pfeiler mit archaistischer weiblicher Statuette, die mit der Linken den Zipfel des Gewandes hält (Spes?). Untere Partie mit Füßen der Muse und einem Teil des Pfeilers durch Beschädigung (des Originales) verloren. Die Muse trägt eine Melonenfrisur mit kleinem Pferdeschwanz am Hinterkopf. Der ärmellose Chiton mit Überschlag läßt die linke Brust teilweise frei. Rechts von dem Pfeiler, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: Α̣ΛΛΙΩΝΟϹ̣. Rundperlpunkte an den unteren Enden von Λ, Ι und Ω, den oberen von Ν.

Original: Karneol, London, British Museum.

Vorbesitzer: Slg. Strozzi, Rom; Slg. Blacas.

Publ: Stosch Taf. 7 = Reinach Taf. 132, hier Abb. 81. Gori II Taf. 8 = Reinach Taf. 49. Winckelmann cl. 2,1262 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9806). Lip-

pert[1] I 1,331; [2] I 755. Bracci I 50/51 f., 64/65 ff. Taf. 13. Raspe – Tassie Nr. 3446. Visconti, Opere Varie II 176. Cades II C 28. Cades, Incisori 1,2. Gerhard IV 271. Clarac, Manuel III 28. Köhler III 155, 314. Brunn 595. Furtwängler, Künstlerinschriften 269. Dalton Nr. 780 Taf. 28. Zazoff, SF. 29 Anm. 88 (Stosch-Taf. unter »Neuzeitliche oder umstrittene Stücke«).
Repliken: London, Brit. Mus. aus Slg. Blacas, unbeschädigt, seitenverkehrt, Inschrift ΑΛΛΙΩΝΟC von unten nach oben (Dalton Nr. 781. King, Antique Gems and Rings II 51 Taf. 17,10). Gemme Slg. Roger, Paris (Furtwängler, Reinach). Im gleichen Motiv mit der Inschrift ΚΡΗCΚΗC die sog. Terpsichore auf einer Gemme der Slg. Poniatowski (Cades II C 29; Cades Incisori 1,40. Brunn II 618 f. Furtwängler, Künstlerinschriften 277. Rossbach in RE IV 1707 s. v. Crescens Nr. 5). Brunn und Furtwängler hielten Gemme und Inschrift für nachantik, dem widersprach Rossbach mit der Begründung, daß die Form ΚΡΗCΚΗC für Crescens häufig auf Inschriften vorkomme, es handele sich um Steinschneider oder Besitzer. Der Stil der Gemme ist jedoch deutlich nachantik, somit auch die Inschrift. Auch die Onesas-Gemme wurde vielfach in neuerer Zeit kopiert (Furtwängler, Künstlerinschriften 205), ein Karneol mit ΟΝΗCΑC | ΕΠ Slg. Prof. Dr. K. Müller, Bonn.
Schon Visconti erkannte den Allion-Karneol als Kopie der hellenistischen Glaspaste mit Signatur des Onesas (Florenz, Stosch Nr. 45. Furtwängler, Künstlerinschriften 204 f.; AG. Taf. 35,23. Lippold Taf. 59,2. Zazoff, HdArch. Taf. 53,6). Furtwängler stimmt ihm zu. Er vermutet, der Künstlername sei gefälscht worden nach dem Karneol in Florenz mit der lorbeerbekränzten Büste eines Jünglings (Stosch Taf. 8. Richter, EG. II Nr. 66. Zazoff, HdArch. Taf. 95,1. Zum Künstler s. auch Maaskant – Kleibrink Nr. 1167), dessen Signatur ΔΑΛΙΩΝ im 18. Jh. ΑΛΛΙΩΝ gelesen wurde. Reinach verweist auf einen Granat aus der Slg. Castellani mit der Inschrift ΑΛΛΙΩΝΟC, jetzt London, Brit. Mus. (Heydemann, BdA. 1869, 57. Furtwängler, Künstlerinschriften 269. Furtwängler, AG. Taf. 31,31. Dalton Nr. 645 Taf. 23). Furtwängler datiert den Granat in hellenistische Zeit, wohl 3. Jh. v. Chr., erkennt die Inschrift als modern, wahrscheinlich 18. Jh., sie sei deutlich in die antike Korrosion des Steines hineingraviert. Dalton datiert das Ganze ins 19. Jh. Eine erneute Prüfung des Originales scheint wünschenswert. Da dieser Granat zu Anfang des 18. Jh. noch nicht nachweisbar ist, bleibt Furtwänglers Hypothese über den Ursprung der falschen Künstlersignatur wahrscheinlich.
Anfang 18. Jh.

862

Negativabdruck von einem Kameo, d. h. als Gemme. Bild 1,80 x 1,33, leicht konkav, der originale Bildgrund also leicht konvex. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,16 x 1,73 x 0,40.
Beschreibung im Richtungssinn des Originales: Auf breiter, erhabener Grundlinie über vertieftem Bodensegment ein Zweigespann vor einem Streitwagen nach rechts. Die Pferde stehen, das hintere hebt ungeduldig scharrend einen Vorderhuf. Im Wagen steht, als Lenkerin die Zügel haltend, Victoria in langem Chiton. Hinter der Kruppe des im Vordergrund stehenden Pferdes ein Krieger in Exomis und korinthischem Helm, in der Linken Schild und Speer haltend. Die Rechte ist angewinkelt, ob sie die Zügel faßte bleibt undeutlich. Der Unterkörper des Kriegers ist verdeckt. Zwischen den Pferdehinterbeinen ist das hintere Wagenrad zu sehen. Vor dem Krieger steht eine Frau in gegürtetem Peplos, sie hebt die Rechte über die Speerspitze empor, als wolle sie den Krieger bekränzen, die Hand hält jedoch keinen Kranz. Der Unterteil ihres Chitones erscheint zwischen den Pferdebeinen.
Im Bodensegment: ΑΛΦΗΟC, mit kleinen Rundperlenden, die Buchstaben sind zu Zweiergruppen geordnet, wobei die beiden mittleren sehr dicht stehen.
Original: Kameo, Sardonyx, verschollen.
Vorbesitzer: Kardinal Alessandro Albani, Edward Deringh, Duke of Marlborough.
Publ: Lippert[1] II 2,151; [2] II 275 (referiert als Meinung italienischer Gelehrter die Deutung ›Triumph des Pyrrhus‹, Pyrrhus gehe neben dem Wagen der langsam fahrenden Siegesgöttin her, halte ein Zepter, das ihm aber eine andere Frau, vermutlich Fortuna, abzunehmen scheine. Damit sei angedeutet, daß Pyrrhus stets Eroberungen machte, die er nicht behauptete). Amaduzzi, Dissertatio sopre una gemma del Museo di Cortona. Saggi dell'Acad. di Cortona T. IX 146 f. Bracci I 80/81, 90/91 Taf. 16 (gem. mag. 1,9 x 1,35; auf der Taf. noch als Besitz von Albani. 90/91 Anm. 1: jetzt ›Diering‹. Triumph eines barbarischen Helden, nicht Massinissa). Marlborough Gems II 47 = Reinach Taf. 117. Millin, Etude des pierres gravées 67. Raspe – Tassie Nr. 7823 Taf. 45 (im Besitz des Duke of Marlborough). Visconti, Opere varie II 316 Nr. 514 (Abdruck Chigi. Nicht Triumph des Pyrrhus, eher des Kimon). Cades IV A 69 (Cosidetto trionfo di Pirro). Cades, Incisori 1,31. Köhler 89, 190 f. (Text fast identisch) 282 Anm. 359,352 Anm. 11. CIG. IV 7145. Clarac, Manuel III 30. Brunn 599. Story-Maskelyne Nr. 262. Furtwängler, Künstlerinschriften 268.

Die falsche Künstlersignatur ΑΛΦΗΟC kam auf durch einen Sardonyxkameo mit den Porträts des Drusus maior und der Antonia minor, der sich heute in Leningrad befindet (Neverov, Cameos Nr. 73), mit der Inschrift: ΑΛΦΗΟC | CYN | ΑΡΕΘΩΝΙ. Der Kameo wurde bis ca. 1700 in einem französischen Kloster als Hochzeitsgabe des Hl. Josef an Maria verehrt (zusammen mit drei Ringen, vgl. Bracci, Köhler). Die höchsten Stellen der Köpfe beider Porträts sind durch die Küsse der Gläubigen abgenutzt. Dann erkannte ein nicht genannter Kenner den profanen Charakter des Kameos und die Inschrift. Die Reliquie kam in das Antikenkabinett des Klosters von Saint Germain des Prés, wurde bei einem Brand 1795 entwendet und dem russischen General Hydrow (Clarac) verkauft.
Bernard de Montfaucon, L'Antiquité expliquée, Supplem. III 26f. Taf. 7 f. 2 (1719-1724) publizierte den Kameo als erster; die Inschrift erscheint nicht auf der Abbildung, ist jedoch im Text besprochen. Montfaucon erkannte in den Dargestellten Germanicus und Agrippina maior, die mit Alpheios und Arethusa verglichen würden. Seit Mariette, Traité I (1750) 438 f. galten die beiden Namen als die von Künstlern (vgl. Bracci 84/85 f. Taf. 14), bis Köhler (85 ff.) sie als antike Stifter interpretierte; Brunn (597 f.) folgte ihm, während Furtwängler wieder für Künstler votierte (Künstlerinschriften 268). Neverov hält die Inschrift für später als den Ende des 1. Jhs. v. Chr. entstandenen Kameo und versteht sie als Namen der Besitzer. Zum Porträt des Drusus I vgl. hier Nr. 575. Die Inschrift des vorliegenden Kameos wird also wohl zwischen 1750 (Mariette) und 1767 (Lippert) geschnitten worden sein. Möglich wäre auch, daß die Deutung der Inschrift als Künstlersignatur schon vor Mariette mündlich geäußert worden war. Lipperts Text läßt auf eine lebhafte Diskussion in Gelehrtenkreisen schließen.
Den Kameo selbst hielten Köhler und Reinach für antik, Brunn zweifelte an seinem antiken Ursprung, Furtwängler erklärte ihn für sicher modern.
Ich schließe mich Furtwänglers Urteil an. Sachlich unklar sind die Gesten des Kriegers und der vor ihm stehenden Frau. Der Stil mischt archaisierende Elemente in der Figur des Kriegers und hellenistisch beeinflußte in denen der Frauen und der Pferde. Vorbild für die Pferde dürfte das Gespann der Victoria des Sostratos (hier Nr. 16) sein, das hier in ein stehendes Gespann umgewandelt wurde. Das ganze muß eine Vorlage gehabt haben, vielleicht ein spätarchaisches attisches Vasenbild mit ›Kriegers Ausfahrt‹. Weitere falsche Alpheos-Signaturen bei Brunn 598 ff.
Bild 17. Jh.? Inschrift Mitte 18. Jh.

863

Bild 2,0 x 1,33. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,12 x 1,44 x 0,40.

Ein Jüngling mit um den Unterkörper geschlungenem, die Beine frei lassendem kleinen Mantel betrachtet ein Schwert in der Scheide, das er mit beiden Händen hält.
Zu beiden Seiten, in großen Buchstaben jeweils von unten nach oben, Buchstabenfüße nach links: AR: CAE | KΛS.

Original: Schon 1723 verschollen. Alle Publikationen beziehen sich auf einen Abdruck der Slg. Stosch.

Publ: Stosch Taf. 21 (CAEKΛS als ›Caecae opus‹ verstanden. Picart sculp. 1723, Zeichnung von Odam nach Abdruck der Slg. Stosch), hier Abb. 82 = Reinach Taf. 133. Winckelmann cl. 2,925 (CΛEK... wie der Abdruck in Bonn zeigt, war die Glaspaste Stosch beschädigt, nur die ersten vier Buchstaben erhalten. Die Stosch'sche Tafel wurde also entweder nach der noch unbeschädigten Glaspaste oder einem anderen Abdruck gezeichnet). Lippert[1] I 2,469; [2] II 916 (CAEKAS). Bracci I 234/5 ff. Taf. 44 (CAEKAS). Lessing, Collectanea, ed. Lachmann-Muncker XV 237 (»... so wie Caekas Saekas heißen muß.«) vgl. XV 93. Guattani Mon. ined. 1786, 22. Raspe-Tassie Nr. 8016 (CAEKAS). Visconti, Opere varie II 125, 312 Nr. 530 (Abdruck Chigi, KASCAE = Cascae). Cades IV F 165. Cades, Incisori 1,41. Raoul Rochette, Lettre[1] 267 Nr. 25; [2] 128 f. Nr. 27 (KASCAE). Letronne, Journ. des sav. 1845, 737. Clarac, Manuel III 200 (SLECAS = CΛHKAC oder CAËCAS). Köhler 69 f. 269 Anm. 257 (CΛEKΛS = CAECAS). Brunn 607 (CAE/KAS). Reinach 162 Taf. 133,21 (CΛEKΛΣ = Caekas?). Guerrini in EAA. II 250 s. v. Caekas (wohl Besitzer). Zazoff, SF. 28 Anm. 85.

Der Jüngling wurde, nach einem Vorschlag von Agostini zu ähnlichen Darstellungen (I 66 Nr. 167, 168 nach Stosch), von einigen der alten Interpreten als gladiator rude donatus erklärt (Stosch, Bracci, Köhler), d. h. als ein aus der Gladiatorenschule entlassener Gladiator, mit dem hölzernen Trainingsschwert, das ihm als Ehrenzeichen verliehen wurde (Horaz, ep. 1,1,2). In Wirklichkeit war die rudis stockähnlich, vgl. L. Roberts, Les gladiateurs dans l'orient grec [1940], Altar des Eugrammos: 219 f. Nr. 267 u. 27, 138 f. Nr. 90, 263. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland [1959] 37 Taf. 38,1. Andere sahen Theseus (Raoul – Rochette, Clarac) oder Achill (Tassie) in dem Jüngling. Die zugrundeliegende Gemme galt als antik. Die Inschrift wurde

von Stosch, Winckelmann und Bracci für den Namen eines Gemmenschneiders erklärt, von Visconti, Raoul-Rochette und Köhler für den des Besitzers gehalten. Auch Brunn lehnt die Beziehung auf einen Gemmenschneider ab. Furtwängler hat sich, soweit ich sehe, nicht zu dieser Gemme geäußert. H. und P. Zazoff führen sie in ihrer Liste der Stosch-Tafeln unter antiken Gemmen mit Besitzerinschriften an.
Die der Glaspaste Stosch zugrundeliegende, nie bekannt gewordene Gemme war nicht antik. Allein das Vorhandensein und die Art der Drapierung des Mäntelchens genügten, das zu beweisen. Hinzu kommt der barocke Hüftschwung. Der Typus des sein Schwert betrachtenden Jünglings ist in vielen antiken Wiederholungen überliefert. Zur Interpretation: Zwierlein-Diehl in: Studien zum antiken Epos (1976) 24ff. (Protesilaos). Was die Inschrift bedeuten sollte, bleibt unklar. Schwerlich war sie ursprünglich als Künstlersignatur gemeint. Vielleicht sollte der Jüngling Caecas, nach Festus epit. 44 ein Gefährte des Aeneas, Stammvater der Caecilier, sein (vgl. Münzer in RE. III 1174, 49 s.v. Caecilius).

17. Jh.

GAIOS

864

Bild 1,30x1,10, leicht konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 1,48x1,26x0,52.

Büste der Nemesis. Vorspringende Nasenspitze und Grübchen im Mundwinkel geben dem klassizistischen Profil einen kecken Ausdruck. Eine über der Stirn breite, dann schmalere Binde ist zweimal um den Kopf, dann um den Ansatz des Nackenknotens geschlungen. Die rechte Hand hält bei ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen den Saum des ärmellosen Chitons zwischen den drei restlichen Fingern und dem Handballen.
Unterhalb des Knotens, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen ΓΑΙΟΥ. In verhältnismäßig großen Buchstaben mit dem Rundperlzeiger, jedoch ohne eigens angesetzte Rundperlkügelchen geschrieben. Unsicherheiten in der Raumaufteilung (dichte Reihung der ersten vier Buchstaben) und Linienführung, vor allem beim O, sind Kennzeichen der nachantiken Hand.

Original: Karneol, Besitzer unbekannt.

Publ: Lippert[1] I 1,341; [2]II 423 (unter ›Sappho‹ im Text irrtümlich als ›Ein Werk des Gnäus‹ bezeichnet). Raspe-Tassie Nr. 8235. Clarac, Manuel III 68. Brunn 560.566. Furtwängler, Künstlerinschriften 259.

Die Inschrift soll den Karneol als Werk des Gaios bezeichnen, den durch den berühmten Granat mit dem Kopf des Siriushundes bekannten Gemmenschneider (hier Nr. 147). Der Kopftypus ist, wie Furtwängler sah, dem der sog. Sappho verwandt, vgl. AGWien I Nr. 552. Die Handhaltung ist gegenüber der natürlichen, antiken, bei der Daumen und Zeigefinger den Gewandbausch halten (z. B. hier Nr. 309), verändert, vielleicht im Anlehnung an die Jünglingsbüste mit der Inschrift ΕΛΛΗΝ der Slg. Orsini (Gallaeus, Illustrium Imagines (1598) Taf. 64; Faber, Commentarius (1606) 42: Hellenis Herois imago) und Strozzi (Stosch Taf. 37), vgl. Dalton Nr. 784 Taf. 28, s. o. 29.

1. Hälfte 18. Jh.

GNAIOS

865

Bild: 1,03x0,76. Form 18, Kante abgeschliffen, so daß ein ganz schmaler Rand entstand.
1,10x0,88x0,28.

Grundlinie. Stehender Athlet mit Strigilis im Profil. Hinter seinem Rücken, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen: ΓΝΑΙΟΥ, winzige Rundperlpunkte an den Hastenenden, das A ohne Querstrich.

Original: Karneol, einst Slg. Joachim Rendorp, Amsterdam (nach Bracci).

Publ: Lippert[1] II 1,191; [2]II 920 (Achatonyx, ohne Besitzer). Bracci I 264f., 294/5f. (vermutet mit J. Pichler, die Inschrift sei modern). Köhler III 97 (das Ganze modern). Brunn 565 (mittelmäßige Arbeit, referiert Bracci und Köhler). Furtwängler, Künstlerinschriften 239 (Bild antik, aber sehr gering, Inschrift offenbar modern). Vom gleichen Original abgegossen: Smaragdgrüne Paste in Wien, AGWien II Taf. 31 zu Nr. 770 (Inv. XI B 566).

Moderne Kopie des Apoxyomenos des Gnaios, der im Glaspastenabguß erhalten ist (AGWien II Nr. 770). Die Inschrift ist größer als die originale, die Rundperlkügelchen aber im Verhältnis zu den Hasten kleiner als dort.

1. Hälfte 18. Jh.

KARPOS

866

Bild: 1,55x1,26, flach. Form 19, beide Kanten abgeschrägt. 1,81x1,52x0,50.

Breite Grundlinie. Bacchus und Ariadne? Auf einem stehenden Tiger oder Panther mit einer Girlande um

den Hals sitzen ein nackter, bärtiger Mann rittlings, eine Frau mit Hochfrisur und um den Unterkörper geschlungenem Mantel im Damensitz, den Rücken zum Beschauer gewendet (d. h. ihre Beine und der Unterkörper sind nicht sichtbar). Die Frau hält einen Thyrsos, der Mann einen stabartigen Gegenstand (er endet an oder verschwindet hinter dem Körper, Thyrsos?), quer über seine Brust läuft ein Band. Im Bodensegment (AR): ̣ΚΑΡΠΟΥ (vom K ist an der Kante nur die obere Schräghaste erhalten), Querstriche an den Hastenfüßen.

Original: Roter Jaspis, Florenz.

Publ: Stosch Taf. 22, hier Abb. 83 = Reinach Taf. 133. Gori II Taf. 6 = Reinach Taf. 49. Winckelmann, cl. 2,1456 (Glaspaste Stosch, ›Bacchus et Ariadne‹ = Berlin Nr. 9814). Lippert[2] III 1,248. Bracci I 250/1 ff. Taf. 46. Raponi Taf. 45,7 (ohne Inschrift). Raspe–Tassie Nr. 4354. Zannoni, Camei I Taf. 9,4. Visconti, Opere varie II 211. Cades II A 490. Cades, Incisori 1,42. Gerhard X 804. Clarac, Manuel III 71. Köhler III 198. CIG. IV 7198. Brunn II 615 f. Gerhard, Gesammelte Akademische Abhandlungen I 55. Müller–Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II Nr. 575. Furtwängler, Künstlerinschriften 277. Zazoff, SF. 29 Anm. 88 (Stosch-Taf., unter »Neuzeitliche oder umstrittene Stücke«).

Es ist bezeichnend für Köhlers unsicheres Urteil in Stilfragen, daß er zwar erkennt, daß die Darstellung nicht mit antiker Ikonographie übereinstimmt, das Bild aber dennoch für antik und nur die Inschrift für modern hält. Brunn und Furtwängler halten zu Recht beides für modern. Stephani (bei Köhler III 327,33) führt die Erfindung des Künstlernamens Karpos auf ein Fragment (Raspe–Tassie Nr. 12647, nach Brunn von einem Stoschischen Schwefelabdruck) mit der Inschrift]ΚΑΡΠΟΣ zurück. Das Fragment, Teil vom rechten Bein eines Mannes, halten Stephani und Brunn für antik, die Inschrift für den Rest eines längeren Namens, schwerlich des Künstlers. Unter den Gemmen mit der falschen Signatur Karpos ist der Jaspis in Florenz die am frühesten publizierte. Das Bild ist offensichtlich eine Kopie des ebenfalls in Florenz befindlichen antiken Karneols, hier Nr. 231. Kopien: E. Lau, Lorenz Natter 77 f. Nr. 35 Abb. 60; 127 Nr. 169.

Anfang 18. Jh.

867

Bild 1,24 x 1,10. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,46 x 1,38 x 0,39.

Gestaffelte Büsten des bärtigen Hercules und der Deianeira (?). Beide Köpfe erscheinen im Profil, die Büste des Hercules ist vom Rücken, die der Deianeira von der Seite gesehen, so daß eine nackte Brust vor dem Oberarm des Heros sichtbar wird. Deianeira trägt eine Binde im Haar. Vor den Köpfen, am Rand, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, **ΚΑΡΠΟΥ** in verhältnismäßig großen Buchstaben mit kleinen Rundperlenden.

Original: Karneol, Florenz.

Publ: Lippert[1] I 1,255; [2]I 562. Winckelmann cl. 2,1796 (Glaspaste Stosch, das Original in Florenz, Herkules-Iole = Berlin Nr. 9849). Raspe–Tassie Nr. 6019 (Hercules-Deianeira). Cades III A 61 (Hercules-Omphale) Cades, Incisori 1,43.

Bracci I 250/1 Anm. 3 erwähnt zwei Gemmen im Museo Medina zu Livorno mit der ›Signatur‹ **ΚΑΡΠΟΥ**, die von Flavio Sirleti geschnitten seien: 1. Herkules und Iole, 2. drei Soldaten. Raspe–Tassie haben außer hier Nr. 866 und 867 folgende Karpos-›Signaturen‹: Nr. 4732 Tanzender Satyr. Schwefel Stosch »a very fine and grand engraving«; Nr. 6146 Hercules mit Hilfe Amors Omphale überredend, Chalcedon, früher Medina, Presid. Morris, Paris (Lippert I 601, Gravelle II 38); Nr. 6147 Schwefel Stosch, Kopie von Nr. 6146 (Nr. 6146 wohl identisch mit Bracci, a. O. Nr. 1). Nr. 8866 Perseus in Vorderansicht mit Kopf der Medusa in der Linken, Harpe in der Rechten, ohne Material- und Besitzerangabe. »A fine engraving.«

1. Hälfte 18. Jh.

LEUKIOS

868

Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,70 x 1,34, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,95 x 1,54 x 0,47.

Büste eines Satyrs. Um das vom Rücken gesehene Büstenstück ist ein auf der Schulter geknotetes Raubtierfell gelegt. Der Kopf erscheint im Profil. Hinter dem Kopf von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: **ΛΕΥΚΙΟΥ** in großen, groben Buchstaben.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,176; [2] I 452. Raspe–Tassie Nr. 4532. Köhler III 160,328 Anm. 36. Brunn II 569. Furtwängler, Künstlerinschriften 260.

Vorbild ist der Typus hier Nr. 251. Der schwungvoll geschnittene Stein weist antiquarische Fehler gegenüber seinen antiken Vorbildern auf: die Ohren sind zwar oben langgezogen, aber nicht wirklich spitz; statt des Rehfelles liegt ein Raubtierfell um die Schul-

tern. Stephanis Vermutung (bei Köhler III 328 Anm. 36): »vielleicht ist dies der Stein bei Gorlaeus: Dactyl. N. 506« konnte ich nicht nachprüfen, die mir zugängliche Ausgabe von 1609 hat zweimal 196 Tafeln. Vom Stil her scheint eine Datierung ins 16. Jh. möglich, vgl. Kris, Steinschneidekunst Nr. 160 Taf. 35; Nr. 217 Taf. 51. Die Inschrift kann später, vermutlich erst nach der Publikation von Nr. 150 durch Stosch, zugefügt worden sein.

16. Jh. (?) u. (wohl 2. Viertel) 18. Jh.

869

Bild 1,40 x 1,06. Form 10, Unterkante abgeschrägt, Rand der Fassung mit abgegossen. 1,65 x 1,29 x 0,34.

Porträtbüste der Livia mit Nodusfrisur. Das Ende des auf dem Scheitel nach hinten geführten Zopfes ist um den Knoten geschlungen. Um die Büste ein Gewandstück.
Unten, mit kurzen Strichlein eines Rundperlzeigers, aber ohne Rundperlenden (die Hasten des Lambda aus zwei Strichlein zusammengesetzt), AR: ΛΕΥ wohl = ΛΕΥ [ΚΙΟΥ].

Original: Sard, London, aus Slg. Blacas, zuvor (nach Lippert) Slg. Graf Wackerbarth Salmour.

Publ: Lippert[1] II 2,328; [2]II 656 (Poppaea Neronis). Raspe-Tassie 11416. Brunn 569. London Nr. 1975 Taf. 25.

Walters hielt die Gemme für antik – in Unkenntnis der Identität mit dem von Lippert und Raspe als ›Poppaea‹ bezeichneten, von Brunn als modern erkannten Stück. Die Inschrift ist sicher modern, wie die Abkürzung und die unsichere Schreibweise zeigt. Die gleiche Hand verrät sich in der Zeichnung des Kopfhaares zwischen Zopf und Schläfenhaar. Verdacht weckt auch der unplastische Hals.
Der zugrundeliegende Porträttypus ist jener der Kameen in Chatsworth und Den Haag (Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 59,2 und 84,1). Als direktes Vorbild ist wohl eine nicht bekannte antike Gemme anzunehmen.
Zu gefälschten Signaturen des Leukios (Lucius): hier Nr. 868; Brunn, a. O. Furtwängler, Künstlerinschriften 260.

1. Hälfte 18. Jh.

PAMPHILOS

870

Bild: 1,85 x 1,45, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,07 x 1,66 x 0,48.

Der kitharaspielende Achill sitzt in Dreiviertelvorderansicht auf einem Felsen, über den sein Mantel gebreitet ist; ein Mantelzipfel fällt nach vorn über den rechten Oberschenkel herab und dient als Auflager für die Kithara. Rechts ein großer von der Seite gesehener Rundschild mit Gorgoneion als Zeichen, links, an einem Felsen aufgehängt, ein korinthischer Helm und das Schwert in der Scheide. Zwischen Helm und Kithara, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, AR: ΠΑΜΦΙΛΟΥ, mit sehr kleinen Buchstaben, ohne Rundperlenden.

Original: Karneol, Slg. Duke of Devonshire, Chatsworth.

Publ: Stosch Taf. 48 = Reinach Taf. 136, hier Abb. 84. Worlidge, Gems Taf. 151, hier Abb. 85. Lippert[1] III 2,3; [2]II 141. Bracci II 156/7 Taf. 91. Raponi Taf. 10,10. Raspe-Tassie Nr. 9216, 9217. Clarac, Manuel III 162. Brunn II 522. Furtwängler, Künstlerinschriften 244. Heres, Eirene 11, 1973, 102 Anm. 12; 108 Anm. 45. Zazoff, SF. 29 Anm. 88 (Stosch-Taf., unter »Neuzeitliche und umstrittene Stücke«).

Kopie des von Pamphilos signierten Amethysts in Paris, Cabinet des Médailles (Stosch Taf. 47. Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 16,6.8. Richter, EG. II Nr. 686. G. Heres, Eirene 11, 1973, 101 ff. Taf. A 1). Das Hochformat des Originals wurde ins Querformat übertragen, die Haltung Achills entsprechend verändert, das Beiwerk anders angeordnet (am Original Schild und Schwert vor Achill, der Helm in seinem Rücken. Feinheiten des Originals wie die hinter den Saiten der Kithara sichtbare Rechte (AR: Linke) konnte der Gemmenschneider nicht wiedergeben, dennoch ist die Arbeit gut und m. E. zu sehr gescholten worden (Lippert: ›fast eine Carricatur‹, Furtwängler: ›ganz elende moderne Copie‹). Der Stein wurde ohne Wissen Stoschs in sein Werk aufgenommen (Stosch 68 f., Brunn) und schon von Johann Pichler bei Bracci als modern bezeichnet. Die Inschrift ist in der Art früher Kopien von Signaturen noch ohne Rundperlenden geschrieben. Zu weiteren modernen Kopien der Pamphilosgemme: Heres a. O. 108.

Anfang 18. Jh.

PHILEMON

871

Bild: 2,60 x 2,27, konvex. Form 15, Unterkante stark, Oberkante wenig abgeschrägt. 2,73 x 2,34 x 0,68.

Hercules den Cerberus bändigend. Breite Grundlinie. Der bärtige Hercules hat die Hälse des zweiköpfigen Höllenhundes zwischen die Knie geklemmt und

stranguliert das Untier mit einem Strick, den er mit beiden Fäusten anzieht. Auf einem Felsen im Hintergrund liegt das Löwenfell des Helden. Über dem Rücken des Cerberus von rechts nach links, AR: ΦΙΛΗ[ΜΟ]ΝΟ[C] in kleinen Buchstaben mit Rundperlenden. Der mittlere Teil der Inschrift und das Sigma sind ganz, Ny und Omikron fast verloren, der Querstrich des Eta fehlt, da die Gemme offenbar stark nachpoliert wurde, insbesondere auf der Seite der Inschrift. Das Phi ist als kleiner Kreis mit zwei oben und unten angesetzten Rundperlpunkten geschrieben.

Original: Amethyst, Leningrad. Aus Slg. de France (Lippert).

Publ: Lippert[2] III 1,324. Raspe–Tassie Nr. 5797. Köhler III 161,328 Anm. 38. Tölken, Sendschreiben 42. Brunn II 577. Furtwängler, Künstlerinschriften 247.

Köhler, Tölken und Furtwängler erkennen den Stein einhellig als modern, Brunn referiert lediglich. Im Urteil über die Qualität des Steines scheint der Berlin-Leningrader Gemmenstreit sich auszuwirken. Während Köhler den Amethyst als »... von nicht schlechter aber neuer Arbeit.« bezeichnet, hält Tölken dieses Urteil für viel zu günstig. Furtwängler bestimmt das Werk als »... eine schlechte moderne Kopie des Cameos des Dioskurides.«. Die Arbeit ist gut, der etwas verkümmerte Unterarm hat wie die Inschrift unter der Politur gelitten. Die Form des Phi weicht von der echten Signatur des Philemon ab (hier Nr. 152), kommt ganz ähnlich bei der Medusa mit Signatur des Pamphilos vor, die ich nicht für antik halte (s. o. zu Nr. 155). Ich halte es für möglich, daß die Gemme gleich bei der Herstellung überpoliert wurde, um etwaige Unsicherheiten der gefälschten Signatur zu vertuschen.

1. Hälfte 18. Jh.

SELEUKOS

872

Ultramarinblau, schwach durchscheinend. Bild 1,73 x 1,30, Positivabdruck, Bildfläche leicht konkav. Rohling, Rand abgekniffen. 2,57 x 2,0 x 0,64.

Breite doppelte Grundlinie. Eine Frau mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel sitzt mit übergeschlagenem Bein auf einem Stuhl mit niedriger Lehne. Sinnend legt sie den Zeigefinger ans Kinn. Sie hält ein Efeublatt mit gekrümmtem Stiel. Ihr Fuß ruht auf einem niedrigen Schemel mit Löwenfuß. Vorn von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: CEΛEY, mit dem Rundperlzeiger geschnitten ohne Rundperlenden. Hinter der Frau ein Helm mit Laschen und Bindebändern.

Original: Unbekannt.

Die qualitätvolle Gemme soll durch die Inschrift als Werk des Seleukos bezeichnet werden. Der Gemmenschneider Seleukos war eine Erfindung des frühen 18. Jh. (vgl. Stephani, Angebliche Steinschneider 40 f.; Brunn 632 f.; Furtwängler, Künstlerinschriften 179 f., 277, Dalton Nr. 685 Taf. 24; London Nr. 1571 Taf. 21). Die Sitzende ist kopiert nach einem Hyazinth im Cabinet des Médailles: Mariette II 1,104 = Reinach Taf. 94; Furtwängler, AG. Taf. 42,6 (hellenistisch: »Gemeint ist offenbar eine trauernde Verliebte; der Helm wird auf den abwesenden Geliebten anspielen. Die älteren Deutungen, Calpurnia, Vestalin, Penelope, Elektra, Frau des Iakchos, Polyhymnia sind haltlos.«); Lippold Taf. 64,3; Richter, EG. II Nr. 239 (römisch, ohne Hinweis auf Furtwängler). Vollenweider, Studi e Materiali 5 ... in onore di A. Adriani (1984) 364 f. Taf. 64,2.3 (wohl Arsinoe III.). Der dort vorhandene Putto auf einer Säule fehlt hier.

1. Hälfte 18. Jh.

SKOPAS

873

Bild 2,73 x 2,20, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 3,03 x 2,50 x 0,60.

Profilkopf des Epikur mit einem Mantelstück im Nacken. Das Gesicht ist unter Betonung von Brauenbogen, Hakennase, Wangenknochen kräftig modelliert. Das in drei Reihen angeordnete Oberkopfhaar verrät die gleiche Neigung zur Kalligraphie wie die rechte aus einer Reihe regelmäßiger S-Locken bestehende Begrenzung des Bartes.
Nahe dem rechten Rand in leicht gebogener Linie, von unten nach oben, Buchstabenfüße nach innen, AR: CKOΠA EΠOIEI in sehr kleinen Buchstaben, die durch Politur (des Originales? und) der Glaspaste gelitten haben. Ob Rundperlenden vorhanden waren, ist nicht erkennbar.

Original: Karneol, verschollen, einst im Besitz des Grafen Butterlin (Brunn).

Publ: Lippert[2] III 2,138. Raspe–Tassie 10018. Brunn II 579 f. Furtwängler, Künstlerinschriften 275.

Skopas war als Gemmenschneider bekannt von dem CKOΠAC signierten Hyazinth in Leipzig (Lippert[2] II 337. Raspe–Tassie 12192 Taf. 55. Cades IV C 322. Glaspaste Stosch: Furtwängler, Künstlerinschriften

275; Furtwängler, Kl. Schr. II 292 ff.; vgl. Vollenweider Steinschneidekunst 26 Taf. 15,1.3. Richter, EG. I Nr. 676. Vollenweider, Porträtgemmen 87 f. Taf. 59,4-6. Die Gemme ist wahrscheinlich nach der Büste im Kapitolinischen Museum, Richter, Portraits II Abb. 1151-1152; Helbig[4] II Nr. 1343 (aus Slg. Albani) oder der Bronzebüste aus Herculaneum, Richter Portraits II Abb. 1175-1177 (1753 gefunden) geschnitten.

18. Jh.

874

Leicht rosa, durchsichtig. Bild: 1,75 x 1,33. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,06 x 1,70 x 0,49.

Maske eines lachenden Pan in Dreiviertelvorderansicht. Die stark hochgezogenen Brauen sind ebenso in doppelter Linie geschnitten wie der Rücken der gebogenen Nase, deren geblähte Nüstern von vorn zu sehen sind. Der dicklippige Mund ist lachend geöffnet, Zähne werden sichtbar. Ein langer Schnurrbart trennt auf der nach vorn gewandten Gesichtsseite Lippen und die durch das Lachen verdickte Wange. Stark bewegte, wellige Haarsträhnen umgeben den Kopf. Der Oberkopf fehlt, jedoch ist die am Glasabguß gestörte Stirnhaarpartie am Original vorhanden. Der Bart besteht aus zwei gedrehten Mittellocken, denen sich nach hinten eine, nach vorn zwei wellige Hängelocken anschließen.
Die Pupillen sind am Original stark erhaben, so daß im Abdruck dunkle Vertiefungen erscheinen.
Am Original ist unten mehr Grund vorhanden als hier (und schon in der Patrize). Daher fehlt die Signatur, die unter der zweiten Hängelocke des Bartes rechts (Abdruck links) beginnt und unter der rechten (Abdruck linken) Mittellocke endet, der Biegung des Randes folgend, geschrieben ist, AR: CKYΛΛ¯, d. i. CKYΛΑΞ

Original: Amethyst, London, British Museum. Vorbesitzer: Strozzi, Blacas.

Publ: Stosch Taf. 58 (in einer Fassung. Die Inschrift als CKYΛΑΚΟ, wobei die Fassung einen Teil der unteren Hasten des K und den unteren Teil des O verdeckt) = Reinach Taf. 136, hier Abb. 86. Gori II Taf. 9,3 = Reinach Taf. 49. Winckelmann cl. 2,1539 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9823; Winckelmann gibt als Signatur CKVΛΑΚΟC an, auf dem Abdruck in Bonn ist nur das 1. Sigma und der obere Teil des 1. Kappa zu sehen, offenbar war die Paste ähnlich wie die vorliegende zu knapp beschnitten). Lippert[1] II 1,177; [2]I 459, wie hier ohne die Inschrift. Bracci II 198/9 Taf. 101 (CKYΛΑΚΟ ohne Angabe des Fehlenden). Raspe–Tassie Nr. 3971. Cades, IV K 145. Cades, Incisori 3,115. Gerhard XXVIII 1933. Clarac, Manuel III 196 (mit irriger Beschreibung der Inschrift). Köhler III 74,272 Anm. 283. Brunn 580 f. 582. CIG. IV 7258. Furtwängler, Künstlerinschriften 251 f. Dalton Nr. 748 Taf. 25 (CKVΛΛ.). Vollenweider, St. 79 Anm. 78. Zazoff, SF. 29 Anm. 88.
Köhler hielt die Darstellung, deren Qualität er hervorhebt, und die Inschrift für antik, letztere allerdings für den Namen des Besitzers oder Schauspielers, Brunn stimmte ihm zu. Furtwängler (›ein zwar virtuoses aber höchst übertriebenes Werk‹) und Reinach erklären die Gemme für modern. Dalton datiert sie in den Anfang des 18. Jh.s. Ebenso urteilte offenbar G. M. A. Richter, da sie den Stein nicht unter die signierten Gemmen des Skylax aufnahm. Vollenweider spricht sich dagegen für den antiken Ursprung der Gemme aus und datiert sie in die Zeit Neros.
H. u. P. Zazoff nennen die Stosch-Tafel unter der Rubrik »Neuzeitliche oder umstrittene Stücke«.
M. E. entspricht der Stil nicht dem des frühen 18. Jh.s,
Das tiefgeschnittene Pansgesicht ist ein meisterhaftes, eigenständiges Werk, das kein antikes Vorbild kopiert, man vergleiche als Kontrast die Gemmen New York Nr. 337 Taf. 44. Richter, EG. II Nr. 191.
M. E. entspricht der Stil nicht dem des frühen 18. Jh.s, sondern eher dem des 17. Jh.s. Die Signatur ist nach Furtwängler »in sehr schlechten, flüchtigen Buchstaben ohne Kugeln geschnitten«. Die mir zugänglichen Abdrücke zeigen zumindest teilweise Rundperlpunkte an den Hastenenden. Wie sicher oder unsicher die Signatur geschrieben war, läßt sich nicht beurteilen; es scheint, daß sie überpoliert wurde, vielleicht in der Absicht, Unsicherheiten zu vertuschen (vgl. hier Nr. 871). C hat winzige Rundperlpunkte an den Hastenenden. K besteht aus einer senkrechten Haste mit Endpunkten, die untere Schräghaste ist durch einen Punkt gegeben, die obere nicht erkennbar, V hat schwach erkennbare runde Hastenenden, Punkte an Spitze und Enden, ebenso das A (ohne Querstrich). Vom letzten Buchstaben ist nur ein Querstrich oben gegeben (vgl. Köhler, Furtwängler). Die Inschrift ist wichtig als frühes, durch die Publikation bei Stosch mit einem terminus ante quem versehenes Beispiel einer gefälschten Signatur (vgl. hier Nr. 861, 866, 870). Ich vermute, daß sie im frühen 18. Jh. auf die für antik gehaltene Gemme gesetzt wurde. Das Vorbild war, wie Furtwängler bemerkt, unten Nr. 1. Die Unvollständigkeit des letzten Buchstabens erklärt sich wohl daraus, daß die Inschrift auf die gefaßte Gemme geschnitten wurde (vgl. die Stosch-Tafel Abb. 86) und man damit rechnen konnte, daß der Betrachter das Fehlende unter der Fassung vermutete. Nachahmungen: Cades IV K 146, 149, 150.

17. Jh. (Bild), frühes 18. Jh. (Inschrift).

Antike Signaturen des Skylax

1. Sardonyxkameo, verschollen, ehem. Slg. Roger. Hercules Leier spielend. Signatur: CKYΛAKOC Stosch Taf. 59 = Reinach Taf. 136. Furtwängler, Künstlerinschriften 251. Vollenweider, Steinschneidekunst 79 Anm. 78 Taf. 92,1.3. Richter, EG. II Nr. 692. Zazoff, SF. 28 Anm. 81. Zazoff, HdArch. 321 Anm. 99.

2. Amethyst in Goldring aus Pantikapaion, Leningrad, Ermitage Inv. Nr. 1894.12. Porträt des Claudius. Signatur: CKVΛAKOC Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 92,2,4,5. Richter, EG. II Nr. 691. Neverov, Intaglios Nr. 131. Zazoff, HdArch. 321 Anm. 99 Taf. 95,3.

Nicht für antik halte ich: Onyx, verschollen. Tanzender Satyr. Signatur: CKYΛΛΞ Bracci II Taf. 92. Cades II A 135. Furtwängler, Künstlerinschriften 250f. Vollenweider 79 Anm. 78. Richter. EG. II Nr. 693. Zazoff, SF. 29 Anm. 88. Während Vollenweider und Richter Furtwänglers positivem Urteil folgen, führen H. u. P. Zazoff die Gemme in der Liste der Stosch-Tafeln unter der Rubrik »Neuzeitliche und umstrittene Stücke« auf. Bedenklich stimmen weniger die Abweichungen von den echten Signaturen (Nominativ statt Genitiv, das Alpha ohne Punkt) als die Tatsache, daß die Signatur viel zierlicher und regelmäßiger als die echten, mit geradezu übertriebener Anwendung der Rundperlpunkte geschnitten ist, vgl. einen ähnlichen Fall bei Solon hier zu Nr. 153. Die Rundperlarbeit im Bild zeigt, daß es von gleicher Hand geschnitten ist wie die Inschrift. Der am Boden liegende Krater hat keine Henkel und ein in unantiker Weise mit spiraligen Riefeln versehenes Unterteil.

875

Bild: 1,13 x 0,90, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,40 x 1,15 x 0,47.

Adlerkopf mit gesträubtem Gefieder. Der lange, im Oberkiefer stark gebogene Schnabel ist geöffnet, der Nasenteil wulstig abgesetzt. Das Auge liegt tief unter vorspringendem Brauenbein. Auf dem Schädel, am Ansatz der beiden obersten Federn, zwei mit dem Rundperlzeiger eingetiefte Wülste. Unter dem Schnabel, von rechts nach links, AR: CKYΛAKO Rundperlpunkte an den Hastenenden, das A ohne Querhaste oder Punkt, das Y aus drei Rundperlpunkten bestehend.

Original: Karneol, Leningrad, früher Lord Algernon Percy (Slg. Beverley).

Publ: Lippert[1] II 2,505; [2]II 1051. Bracci II 204/5 f. Taf. 103. Raspe–Tassie Nr. 1017 Taf. 20. Dagley's Select. of ant. Gems, London 1803 (nach Köhler 350 Anm. 1). Visconti, Opere varie II 330f, Nr. 559 (Abdruck Chigi). Cades IV P 3. Cades, Incisori 3,114. Köhler III 96, 188, 350. Brunn 582. Furtwängler, Künstlerinschriften 252.

Köhler hielt die Gemme für antik, die Inschrift für modern. Brunn äußert sich nicht zum Bild, folgt Köhlers Urteil über die Inschrift, da sie unvollständig sei, d. h. das Schluß-Sigma fehle. Furtwängler folgt Brunn. Die Inschrift ist gefälscht nach der von Stosch als CKYΛAKO wiedergegebenen Inschrift des Panskopfes, hier Nr. 874. Die Buchstabenformen ähneln der Signatur des Satyrs (Bracci II Taf. 92, vgl. hier zu Nr. 874) vgl. K, Y und das A ohne Punkt.

Gegen den antiken Ursprung des Bildes spricht die Form des stark überhängenden, etwas gewellten oberen Schnabelteils, vgl. etwa Adler auf antiken Münzen und Gemmen, Imhoof–Blumer u. Keller Taf. IV 28 ff., V 1-13, XX 35-57.

Replik mit von innen nach außen geschriebener Signatur: Karneol, ebenfalls Slg. Beverley, Cades IV P 2, Brunn 582, Lippold Taf. 164,5. Replik mit Inschrift MIΘ, Sardonyx, Slg. Poniatowski, Cades IV P 1. Ohne Inschrift: weißer Achat, Privatbesitz Derek J. Content, dem ich für einen Abdruck danke.

18. Jh. (vermutlich nach 1724).

TEUKROS

876

Bild 1,90 x 1,44, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,10 x 1,68 x 0,54. Abdruck einer Fassungskante.

Sog. Antinous. Büste eines Jünglings mit edlem, klassizistischem Profil, kurzem, lockigem Haar auf einer vom Rücken gesehenen Büste.

Hinter dem Kopf von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: TƐYKPOY. Rundperlkügelchen an den Hastenenden, die Abstände zwischen den Buchstaben etwas unregelmäßig, das erste Y größer als die übrigen Buchstaben, das P mit großem Bauch.

Original: Achat, einst im Besitz von Baron von Beuther.

Publ: Lippert[1] I 2,383 (Antinous, die Inschrift nicht erwähnt) wohl identisch mit: Raspe–Tassie Nr. 11661. Brunn II 533 Nr. 4.

Die pseudoantike Signatur hat nicht die Eleganz von Pichler-Signaturen, sie dürfte von der Hand eines

ihnen zeitgenössischen Gemmenschneiders stammen. Die echte Signatur hier Nr. 157, eine weitere falsche hier Nr. 877. Repliken: Karneol, Inschrift hinter dem Kopf: **ANTINOOC** Agostini I (1685, Nachstiche nach der Erstauflage von 1657) Taf. 40; Rossi-Maffei I 50f. Taf. 40 (»Questa testa è di si eccelente maniera che Guido Reni la conservava nel suo anello«); da der Kopf keinem Antinous-Typus entspricht, muß die Inschrift nachantik zugefügt worden sein. Die Gemme war vielleicht antik. Karneol, Inschrift vor dem Kopf: **ANTINOOC**, Marlborough II 30 = Reinach Taf. 115; von Story-Maskelyne für antik gehalten, Reinach, der allerdings das Original nicht gesehen hat, äußert Zweifel.
Der Typus ist nicht zu verwechseln mit einem sog. Antinous-Kopf mit geneigtem Haupt auf ebenfalls vom Rücken gesehener Büste, der den Kopf einer 1750 in der Villa Hadriana gefundenen, damals Antinoos-Hermes genannten Statue kopiert. Die Statue stand bis 1797 in der Mitte des Salone des Museo Capitolino (Stuart Jones, Cat. 351 f. Glad. 12 Taf. 87. Marconi, MonAnt 29, 1923-24, 166f. N. 13 Taf. I 1 und Abb. 1. Aus den Antinousporträts ausgeschieden von Weber, OlBer. V 133 Anm. 26; zustimmend: Clairmont, Die Bildnisse des Antinous 58). Gemmen von Giovanni Pichler: Cades IX 222, von Cades: Cades IX 288. Verwandt eine Büste des Palamedes nach Canova von Luigi Pichler, Cades IX 712.

1. Hälfte 18. Jh.

877

Bild: 1,15 x 1,10. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,38 x 1,32 x 0,38.

Kurze Grundlinie. Ein kauernder Satyr flicht einen Efeukranz.
Von der Inschrift im Rücken des Satyrs ist nichts zu sehen (Furtwängler, AG. II 203: ›Im Rücken Reste der Inschrift Τεύκρου (ΤΕ . ΚΙ . .), die durch modernes Überpolieren fast verschwunden ist‹).

Original: Karneol, British Museum. Vorbesitzer: Stosch, der Gemmenschneider Guay, Graf Carlisle.

Publ: Winckelmann cl. 2,1494 p. 240, hier Abb. 87 (Glaspaste Stosch. ›Cette paste est tirée d'une Pierre qui du vivant du feu B. de Stosch passa de notre Cabinet dans celui de Mr. Guay, et de celui-ci dans celui du Comte de Carlisle.‹) = Berlin Nr. 9817. Winckelmann, Mon. ined. tratt. prelim. 14. Bracci II 235. CIG. IV Nr. 7266. Brunn II 532. AA. 1891, 136 Nr. 66. Furtwängler, AG. I Taf. 42,58; II 203 (Abdruck vom Original). Lippold Taf. 16,6. Dalton Nr. 726 Taf. 26 (›18. Jh.‹ ohne Erwähnung der Inschrift und der früheren Publikationen).

Nach Bracci II 235 war bekannt, daß die Gemme modern war. Brunn hielt die Gemme für modern, während Furtwängler schreibt: ›Arbeit und Inschrift scheinen unverdächtig‹.

Der unantike Kopftypus spricht m. E. für die Entstehung im 18. Jh. Das Motiv ist durch antike Gemmen belegt, vgl. AGWien II Nr. 1402 mit Hinweisen.

18. Jh.

GÖTTER

GRUPPE

878

Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,50x1,92, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,68x2,13x0,62.

Grundlinie. Auf einem niedrigen Postament sitzt auf einem Hocker ein junger Genius mit nacktem Oberkörper, um die Beine geschlungenem Mantel, in der Linken ein Füllhorn, in der vorgestreckten Rechten eine kleine Victoria mit Kranz und Blätterzweig. Vor dem Sitzenden eine Statue des Mars mit gesenkter Lanze auf einer girlandenbekränzten rechteckigen Basis. Unter der Grundlinie, AR: MAR VIC (wohl: Marti Victori).

Original: Achat, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Lippert[1] III 2,186. Mariette II 1,99 = Reinach Taf. 93. Chabouillet Nr. 2103 (Caracalla als Jupiter vor der Statue des Mars). Raspe–Tassie 8324. Cades IV C 12. Bernoulli, Römische Ikonographie II 3,570 (»Caracalla ... als Heros ... vor einer Statue des Mars Victor, ... Ob die Deutung auf Caracalla ikonisch begründet, kann ich nicht sagen.«). H. B. Wiggers, Caracalla, Geta, Plautilla, in: Das römische Herrscherbild III 1,73 (»Der Unbärtige hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit Caracalla.«).

Gegen den antiken Ursprung sprechen das sonst nicht belegbare Motiv, die pfeilartige Lanze des Mars, die Form seines Helmes, die Flügelform der Victoria, der Blätterzweig (statt des Palmzweigs) in ihrer Hand, wohl auch der im vorliegenden Abguß undeutliche Kopftypus des Mars. Furtwängler hielt die Pariser Gemme für eine Renaissancekopie nach einer verschollenen Replik einer Weißen Paste in Berlin (Berlin Nr. 2926 Taf. 25; Furtwängler, AG. Taf. 37,29), die erst »in neuester Zeit zu Tage gekommen« sei. Furtwängler datiert die Berliner Paste in das 1. Jh. v. Chr. Sie kann m. E. ebensowenig antik sein wie der Achat in Paris. Zu prüfen wäre, ob sie nicht doch ein Abdruck des Pariser Achates ist.

Wohl 17. Jh.

AMOR

879

Bild: 1,03x0,90, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,30x1,13x0,23. Mit Abdruck eines schmalen Fassungsrandes.

Grundlinie. Amor reitet auf einem Löwen, den er mit dem Spiel des Monaulos lenkt. Der Löwe trottet friedlich mit heraushängender Zunge und gesenktem Schwanz dahin.

Original: Verbrannter Achat, München, aus Pariser Kunsthandel.

Publ: Lippert[1] I 1,360 (nennt Stosch als Besitzer); [2] I 786. Cades II B 188. AGD. I 2 Nr. 2288 Taf. 202.

Motiv verwandt: Amor auf Löwin, Southesk D 12 Taf. 5; mit Kithara auf Löwen: Kameo des Portarchos, Vollenweider, Steinschneidekunst 23 Taf. 12,1. Amor mit Monaulos: AGWien II Nr. 1353 Taf. 127 (Hinweise bei Nr. 1409). Die Form des Löwenkopfes und Amors Hängebauch lassen mich am antiken Ursprung zweifeln.

Eher 17. als 1. Jh. n. Chr.

BACCHUS UND KREIS

880

Bild 1,50x1,20, flach, links absinkend. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,68x1,36x0,49.

»Taufe Achills«. Ein bärtiger Mann und zwei Frauen kauern einander zugewandt (in räumlicher Vorstellung: an den Ecken eines Dreiecks), zwischen ihnen steht ein Korb mit Früchten am Boden. Auf den Knien der rechts kauernden Frau sitzt ein Knäblein, das die Hände zu ihr emporstreckt.

Original: Verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 3,208 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9662). Lippert[2] III 1,209 (nach ›antiker Paste‹, vermutlich die Stosch'sche). Cades IV E 52.

Winckelmann hielt die Paste für antik und deutete die Darstellung als ›Taufe Achills‹ mit Peleus, Thetis, Achill und seiner Amme. Lippert sieht in dem Bild die Erziehung des Bacchus dargestellt mit Ino und deren Vater Athamas. Cades nennt die Szene »Convitto bacchico«, was richtig ist. Es handelt sich um eine Ausschnittkopie des Bacchanals eines berühmten Karneols, des sog. Rings des Michelangelo im Cabinet des Médailles (Mariette II 1,47 = Reinach Taf. 87. Kris, Steinschneidekunst 157 Nr. 97, jedoch nicht Taf. 25,97. »Die vieldiskutierte Zuschreibung – sc. an Pietro Maria della Pescia – wenig verläßlich.«).

Wohl 17. Jh.

881

Bild 2,10 x 1,65, leicht konvex. Form 10, Kanten abgeschrägt. Abdruck eines Fassungsrandes. 2,43 x 2,02 x 0,42.

Eine Mänade kniet auf dem Rücken eines gefesselten, galoppierenden Kentauren, treibt ihn mit Stößen ihres Fußes und des Thyrsos an. Zwischen den Beinen des Kentauren, AR, das Pi versehentlich auf dem Kopf stehend: ΠΑΖΑΛΙΑC, Signatur von Antonio Passaglia.

Original: Schwarzer Achat, einst im Besitz von C. F. Greville.

Publ: Lippert[2] III 1,256. Raspe–Tassie Nr. 4450.

Nach einem Wandgemälde aus der Villa des Cicero, E. Schwinzer, Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei (1979) 143 Nr. 61 Taf. 15,1. Das gleiche Motiv schnitten Cades (Gemme, Lippold Taf. 161,5. Cades IX 296), Giovanni Pichler (Kameo, Leningrad, Cameos Nr. 74). Antonio Passaglia (Pazzaglia) aus Genua oder Luca, Schüler von Giovanni Pichler, arbeitete Ende des 18. Jahrhunderts in Rom (Eichler–Kris Nr. 591. Dalton LI). Werke: Cades IX 325-332.

Ende 18. Jh.

882

Bild 1,72 x 1,42, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,02 x 1,73 x 0,38.

Grundlinie. Eine vom Rücken gesehene Bacchantin hat das rechte Knie auf eine rechteckige Basis gesetzt, wirft ekstatisch den Kopf zurück, hält eine kleine Doppelflöte spielende Figur empor. Der herabgleitende Mantel läßt den Rücken frei. Links sitzt ein Knabe (Satyr?) in einem großen, girlandengeschmückten Gefäß, hebt beide Arme empor (in der Rechten wohl ein Trinknapf). Rechts eine Herme des Priap.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,159; [2]III 1,277. Abdrucksammlung Gerhard Bonn XI 831.

Ein beliebtes Gemmenmotiv, dessen Urbild spätestens in der 1. Hälfte des 17. Jh. geschaffen worden sein muß: Eine Replik im Cabinet des Médailles (2,6 x 2,0) war ein Geschenk von Rascas de Bagarris an Henri IV (Mariette II 1 Taf. 41 = Reinach Taf. 86, wohl = Lippold Taf. 113,2, wohl = Gravelle I Taf. 57, Reinach Taf. 76). Mariette erwähnt, daß Bagarris die Mänade ›Pharmaceutrie‹, eine Zauberin nannte und hält die Deutung des Vorgangs als magischen Akt für möglich. Er erschließt, daß nach der Anzahl erhaltener Kopien das Motiv in der Antike (wie er meint) sehr beliebt gewesen sein müsse. Weitere Repliken: Rossi-Maffei III Taf. 56 (pasta di Topazio im Besitz von el Pozzo, hier Abb. 88). Dalton Nr. 718 Taf. 26 (Sard, H: 2,2, aus Slg. Carlisle, 18. Jh. nach Dalton) = ? Cades II A 475. Cades IX 69 (von Antonio Pichler), 110 (von Giovanni Pichler). Die Hauptfigur allein: Gori I Taf. 88,7 = Reinach Taf. 42; mit Palladion: Gori I Taf. 88,9. Antikes Vorbild ist ein Kassandratypus, vgl. Furtwängler, AG. Taf. 41,25, AGD. I 3 Nr. 3231 Taf. 310. Das Palladion wurde in die Figur mit den Flöten umgewandelt, wobei in dem (als Gewand zu verstehenden?) Bogen unterhalb der Arme noch ein Rest des Schildes übrig blieb. Priapherme (Mariette »Terme du dieu Pan«) und Satyrknabe (Mariette »petite figure de Faune«) sind Zufügung des Neuschöpfers. Nach Dalton ist das Vorbild ein Relief im Louvre, Clarac–Reinach, Répertoire I 32. Das Relief ist modern. Clarac, Musée de sculpture II 430 Taf. 135 Nr. 134 nimmt wohl richtiger an, daß das kleine Relief (48 x 30,2) eine Gemme kopiert.

17. bis frühes 18. Jh.

883

Farblos mit violetten Schlieren, durchsichtig. Bild 1,90 x 1,56, leicht konvex. Form 6, Kanten abgeschrägt. 2,0 x 1,65 x 0,50.

Eine Bacchantin im gleichen Typus wie Nr. 882. Mit der erhobenen Rechten hält sie ein kleines nacktes Figürchen mit überkreuzten Beinen, einem runden Gegenstand (Schild?) etwa in der Mitte des Leibes. Kopf des Figürchens und Fingerspitzen der Bacchantin fehlen. Was auf der Photographie als hohe Basis oder dgl. erscheint, sind die violetten Schlieren.

Original: Karneol, Paris, einst Slg. des Königs. Cab. Méd.?

Publ: Lippert[1] III 1,166; [2]I 429. Raspe–Tassie 5127.

17.-18. Jh.

884

Bild 1,14 x 0,93, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,35 x 1,19 x 0,32.

Grundlinie. Pan zieht an einem über die Schulter gelegten Strick einen Wagen auf dem Bacchus mit Zepter thront, dazu spielt er den Monaulos.

Original: Karneol, einst Slg. Praun, Nürnberg; 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 1,227. De Murr Nr. 539. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn X 794.

Stil und Motiv verwandt: Den Haag Nr. 351; der nichtantike Ursprung zeigt sich insbesondere in der

Form der Köpfe, den Wagentypen (hier zusätzlich mit einem Stuhl auf dem Wagen); vgl. Den Haag Nr. 630.

Ähnlich war De Murr Nr. 538 »Onyx. Un Satyre jouant de deux flutes tire Bacchus assis sur une chaise. Il tient de sa gauche une pomme. Une des plus belles gravures grecques comme aussi la suivante.« Es folgt das vorliegende Stück: »539. Cornaline. Un Satyre jouant d'une longue flute, tire Bacchus assis sur un char. Il tient de sa gauche un sceptre.« Bemerkenswert ist, daß De Murr (1797) eine solche Gemme für griechisch hielt.

16. Jh.

885

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,73 x 1,15, flach. Rohling, Rand abgekniffen. 1,86 x 1,35 x 0,37.

Grundlinie. Pan steht den Monaulos spielend vor einem girlandengeschmückten Rundaltar mit brennender Flamme, an dem eine Ziege hochspringt. Oben ein Stern.

Original: Unbekannt.

Zum Motiv: AGWien II Nr. 1409, 1410 Taf. 134.

Entgegen meiner dort geäußerten Meinung halte ich jetzt diesen Typus für eine Erfindung des 16. Jh.s, vgl. auch AGD. I 2 Nr. 1016 Taf. 115; I 3 Nr. 2592 Taf. 239. Harari Nr. 149 (in Ringfassung des 16. Jh.s). Gemeint ist nach der a. O. zitierten Interpretation von R. Herbig, Pan 65, Pan als Allgott, der die Sphärenmusik erklingen läßt. Ob der Monaulos bewußt gewählt ist, weil Pan als sein Erfinder galt oder einfach anachronistisch ist, läßt sich kaum entscheiden.

16.-17. Jh.

HARPOKRATES

886

Bild 1,60 x 1,15, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,73 x 1,38 x 0,56.

Harpokrates sitzt auf der Mündung eines Eselkopf-Rhytons, hält in der Rechten den Wedel, legt den linken Zeigefinger an die Lippen. Auf dem Kopf eine Krone mit drei blattartigen Spitzen.

Original: »Weißer Karneol« (verfärbt?), einst Stadt Leipzig. Jetzt Museum des Kunsthandwerks Leipzig?

Publ: Lippert[1] II 1,381; [2]I 880.

Unantik sind Kopfform und Haarbehandlung; die Lotuskrone ist mißverstanden; Körper und Gliedmaßen sind nicht flüchtig, wie bei vergleichbaren antiken Gemmen, sondern unbeholfen geschnitten. Vorbild ist wahrscheinlich ein grüner Jaspis, Spon, Miscellanea (1685) 16 Abb. XXVII 17, ohne Besitzerangabe: »Eundem (sc. Harpocratem) exhibet capiti asini inverso insidentem; aversae partis litterae **ICXYPON KAI ANƐIKHTON** forte et invictum numen invocant«, hier Abb. 89.

16.-17. Jh.

HERMAPHRODIT

887

Bild 1,58 x 1,36, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,74 x 1,50 x 0,44.

Hermaphrodit lagert auf einem schräg ansteigenden, von einem Tierfell und seinem Mantel bedeckten Felsen, sein Haupt ruht auf der aufgestützten rechten Hand, die Linke liegt auf dem vom Mantel verhüllten linken Oberschenkel. Übriger Körper und rechtes Bein, bis auf den unter das linke Bein geschobenen Fuß sind nackt. Ein Amor fächelt den Gelagerten, hinter ihm wächst ein knorriger, blattloser Baum. Zwei weitere Amores im Vordergrund links und Hintergrund rechts musizieren auf Kithara und Syrinx. Kieseliges Gelände ist durch eine Grundlinie nach unten abgeschlossen.

Original: Sard, einst Slg. Graf Wackerbarth Salmour.

Publ: Lippert[1] I 1,105.

Ein seit dem 18. Jh. vielfach kopiertes Motiv. Antike Vorlagen sind erwiesen durch eine Zeichnung in einem Ms. des 15. Jh.s (Chabouillet, Gaz. Arch. 1886, 22; vgl. Walters zu London Nr. 3481), sowie eine Amethystgemme und einen Kameo im Besitz von Fulvio Orsini (M. de Nolhac, Mél. d'arch. et d'hist. IV fasc. 3-4, 1884, 161 Nr. 163: »Amethysto con un Hermaphrodito con tre Amorini ...«; Nr. 170: »Cameo con Hermaphrodito e tre Amorini ...«; vgl. Reinach Taf. 39 zu Gori I Taf. 82,5). Wie Walters a. O. feststellt, lassen sich einige Gemmen mit diesem Motiv leicht als modern erkennen, es fällt allerdings schwer, aus dem verbleibenden Rest die sicher antiken auszusondern. Antik sind wahrscheinlich (ich kenne die Originale nicht): der genannte Kameo in London (Furtwängler, AG. I Taf. 57,23; Vollenweider, Steinschneidekunst 35 Anm. 59 Taf. 25,7) und die Replik in Leningrad, Neverov, Cameos Nr. 23; ferner die von Furtwängler a. O. genannten antiken Pasten. Als nicht-antik kann man m. E. alle Repliken ausscheiden, bei denen wie hier und bei Nr. 888 die Zipfel des über den Felsen gebreiteten Tierfells ornamental, oft wie ein lesbisches Kyma gestaltet sind.

Modern: Der Amethyst mit moderner Inschrift ΔΙΟC Bracci II 70/71 ff. Taf. 68, damals im Besitz von Antonius M. Zannetti, Venedig = Cades, Incisori 2,55. Roter Jaspis, Paris, Mariette II 1 Taf. 26 = Reinach Taf. 84 = Winckelmann cl. 2,434. Kameen Babelon Nr. 48, 49 Taf. 7; Nr. 493, 494 Taf. 51. Nach Reinach wohl modern: Gori I Taf. 82,4 u. 5 = Reinach Taf. 39.

1. Hälfte 18. Jh.

888

Bild 1,97 x 1,43, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,05 x 1,50 x 0,50.

Gelagerter Hermaphrodit und drei Amores, im Hintergrund ein Baum, auf dem eine Eule sitzt.

Original: Verschollen.

Publ: Abdruckslg. Gerhard, Bonn III 238.

Vgl. Nr. 887.

18. Jh.

MERCUR

889

Bild 2,25 x 1,77, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,42 x 1,96 x 0,37.

Grundlinie. Mercur mit großem Caduceus und auf der abgewandten Körperseite herabhängendem Mantel, Flügelhut, Flügeln an den Fersen erweckt einen Toten, der sich mit zeigend emporgestreckter Hand aus dem Boden erhebt.

Original: Achat, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Lippert[2] III 1,204. Chabouillet Nr. 1608. Richter, EG. II Nr. 118.

Richter hielt die Gemme für antik. Dagegen sprechen: die Drapierung des Mantels, die Form der Gesichter, des Flügelhutes. Nur weil sie sehr flüchtig gearbeitet ist, konnte diese Gemme für antik gehalten werden, bei einem gut gearbeiteten Stück wie Nr. 890 ist der Zeitstil evident. Vgl. die ebenfalls nicht antiken Gemmen mit dem gleichen Motiv: AGD. I 2 Nr. 724-727 Taf. 84. Zum antiken Vorbildtypus vgl. hier Nr. 85, 86.

17. Jh.

890

Bild 1,24 x 0,93, minimal konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,40 x 1,08 x 0,34.

Grundlinie. Mercur mit Caduceus, Hut, Mantel, Fersenflügeln erweckt einen Toten, indem er ihn am Handgelenk aus der Erde emporzieht.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 1,146.

Eine ähnliche Gemme ist abgebildet bei: Vincenzo Cartari, Imagini delli dei de gl'Antichi, Venedig, Tomasini, 1647 (Nachdruck Graz 1963) 165, die Lorenzo Pignoria in seinen Annotationi, a. O. 317 so erklärt: »Mercurio, che cava dall'Inferno un'anima, con la verga, come cantano i poeti«. Christ bei Lippert: »... umbram reducens ab inferis. Alcestidis fortasse.«

17. Jh.

SERAPIS, SERAPIS PANTHEUS

891

Bild 1,60 x 1,24, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,85 x 1,47 x 0,40.

Büste des Serapis im Profil mit flachem Modius und Chlamys.

Original: Karneol, Paris, Cab. Méd.

Publ: Lippert[1] III 1,348; [2]I 846. Mariette II Taf. 1 = Reinach Taf. 98. Raspe–Tassie 1466. Chabouillet Nr. 2017. Richter, EG. II Nr. 201.

Richter hielt die Gemme für antik. Die Chlamys statt des Mantels (vgl. hier Nr. 324) und die Form der Stirnhaare, die weder gesträubt sind, noch in Fransen herabhängen, sprechen dagegen.

17.-18. Jh.

892

Bild 1,95 x 1,60, ganz wenig konvex. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,05 x 1,68 x 0,50.

Büste des Serapis Pantheus mit Chlamys.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,371; [2]I 854. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn I 68.

Repliken: London Nr. 1784 Taf. 23. Cades I A 57 (Bildhöhe 2,5). Winckelmann cl. 2,56 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9728, Bildhöhe 1,85). Der Ansatz der Strahlen entspricht alexandrinischen Bronzedrachmen des Hadrian, BMC. Alexandria Nr. 744 Taf. 15. Hornbostel, Sarapis 299 Abb. 311, 312; Leclant–Clerc in LIMC I 1,681 Nr. 144a; I 2,550. Die Chlamys paßt nicht zum Typus des väterlichen Gottes, kommt auf antiken Serapisdarstellungen nicht vor. Auch die manierierte Glätte des Ganzen widerspricht der Annahme eines antiken Ursprungs. Ich halte den Typus für eine Schöpfung des frühen 18. Jh.s in Anlehnung an die genannten Münzen.

1. Hälfte 18. Jh.

893
Bild 1,49 x 1,13, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,53 x 1,20 x 0,56.

Büste des Serapis Pantheus mit ölzweiggeschmücktem Kalathos, Horn des Ammon, Strahlen des Sol. Vorn das Füllhorn des Nil, darüber, AR: LN; hinten der Dreizack des Poseidon von der Schlange des Asklepios umwunden.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 1,369.

Nachbildung einer alexandrinischen Münze des Antoninus Pius wie BMC Alexandria Nr. 1102 Taf. 15; vgl. Leclant – Clerc in LIMC I 1,681 Nr. 144b s.v. Ammon. Auch die Angabe des Jahres (L) 13 (N) ist von der Münze übernommen. Ein antiquarischer Fehler gegenüber dem antiken Vorbild ist der schmale Gewandstreifen über der linken Schulter, zusätzlich zu dem Mantelstück auf der rechten (AR: linken).

1. Hälfte 18. Jh.

SEETHIASOS

894
Ultramarinblau, durchscheinend. Bild 2,08 x 1,76, flach. Form 10, beide Kanten stark abgeschrägt. 2,29 x 2,0 x 0,45.

Triton eine Nereide mit dem Schild des Achill durch die Wellen tragend.

Original: Chalcedon, einst Slg. Marcantonio Sabbatini.

Publ: M. A. Causeus (de la Chausse) Romanum Museum I Taf. 43. Lippert[1] III 1,110.

Kopie von hier Nr. 348.

17. bis frühes 18. Jh.

HEROEN

AIAS, SOHN DES OILEUS

895
Bild 1,66 x 1,05, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. Abdruck eines Fassungsrandes.
1,95 x 1,40 x 0,40.

Aias auf dem Felsen, Athena trotzend. Der bis auf den Helm nackte Held ist von vorn gesehen, hat das rechte Bein hoch auf den Felsen gesetzt, das linke gestreckt, hält Rundschild und Lanze in der Rechten, stützt sich mit der Linken auf einen Stein. Schlanke Proportionen.

Original: Karneol, einst Slg. Marlborough.

Publ: Lippert[1] III 1,99; [2] I 302 (Mars über Wolken herabsteigend). Winckelmann cl. 3,346 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9477). Ders. Mon. ined. 142,19. Marlborough I 38 = Reinach Taf. 111. Gravelle II 14 (Mars über die thrakischen Berge herabsteigend). Raspe – Tassie Nr. 9373 (nicht Mars, sondern der schiffbrüchige Aias). Story – Maskelyne Nr. 110.

Reinach (zu Taf. 111,38) hielt das Motiv für antik. Es dürfte sich jedoch vielmehr um eine Erfindung des frühen 18. Jahrhunderts handeln. Auch die bekannten Repliken sind modern:
1) Sardonyx mit Pseudosignatur des Alpheos in etruskisierendem Stil, einst im Besitz von Antonio Pichler. Möglicherweise von ihm geschnitten. Raspe – Tassie 9372. Cades III E 327. Cades, Incisori 1,32. Brunn 600. Furtwängler, Künstlerinschriften 268. Lippold Taf. 142,10 (Aias schiffbrüchig).
2) Sard, London aus Slg. Blacas, Dalton Nr. 829 Taf. 29: »a warrior (Diomed?) ... in the act of crossing a wall.« Im handschriftlichen Katalog der Slg. Blacas Luigi Pichler zugeschrieben (? = Cades IX 710). Dalton vermutet, daß die Darstellung angeregt wurde durch den Typus des über den Altar steigenden Diomedes, datiert die Gemme ins 18. Jh.
Die von Winckelmann gegebene Interpretation als schiffbrüchiger Aias dürfte die ursprünglich gemeinte sein.

1. Hälfte 18. Jh.

M. CURTIUS

896
Blaugrün, durchscheinend. Bild 1,33 x 1,05, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,48 x 1,22 x 0,43.

M. Curtius in den Abgrund reitend. Das Pferd steigt über emporschlagenden Flammen scheuend hoch, wendet den Kopf. Curtius breitet die Arme aus, hält in der Linken das Schwert. Ein schalartiger Mantel umflattert ihn. Er trägt Helm, Panzer (?) und ein Hemd, sitzt auf einer vor der Pferdebrust geknöpften Decke.

Original: Verschollen.

Publ: Gravelle II Taf. 70 = Reinach Taf. 80 (als modern erkannt). Lippert[1] III 2,199. Raspe – Tassie Nr. 10624. Lippold Taf. 160,2 (»Renaissance«).

Ein als hellenistisch geltender Goldring in London, aus Slg. Castellani (Marshall, Finger Rings Nr. 104 Taf. 4. Richter, EG. I Nr. 586) zeigt eine formal ganz ähnliche Darstellung von Nessos und Deianeira, wobei Deianeiras Oberkörper hinter dem des Nessos

verschwindet. Der bei Nessos unmögliche Helm ist übernommen, die Flammen sind zu Gras umgedeutet. Offenbar ist der Goldring nach dem vorliegenden Gemmenbild geschnitten, wobei dies entweder absichtlich verändert wurde oder ein undeutlicher Abdruck zugrundelag, der den Pferdekopf nicht erkennen ließ.

16. Jh.

DAEDALUS

897

Bild 1,10 x 1,00, flach. Form 14. 1,30 x 1,18 x 0,37.

Grundlinie. Daedalus sitzt auf einem Hocker, arbeitet mit einer kleinen Hacke (AR: in der Rechten) an dem vor ihm auf einem Tisch mit geschwungenem Bein stehenden Flügel.

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,73.

Das Fehlen des Bartes, Kopfform und Haarwiedergabe erweisen die Gemme als nachantik. Der Tisch ist so weit von Daedalus weggerückt, daß ein Stück eines zweiten Tischbeines sichtbar sein müßte. Zu antiken Vorbildern: AGD. IV Hannover Nr. 321, 322 Taf. 48 mit Hinweisen.

17. bis frühes 18. Jahrhundert

HERCULES

898

Dunkelblau, durchscheinend. Bild 1,80 x 1,45, flach. Kleine Absplitterungen rechts und unten. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 2,06 x 1,74 x 0,57.

Hercules Musarum. Grundlinie. Hercules schreitet, die Schildkrötenleier spielend auf Zehenspitzen. Das mächtige, über die zurückliegende Schulter geworfene Löwenfell bildet die Folie, von der sich der muskulöse Körper abhebt. Gute Qualität.

Original: Karneol, einst Slg. Praun; 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Winckelmann cl. 2,1763 = Berlin 4175 Taf. 31 (nach de Murr Abdruck des Karneols Praun). Lippert[2] III 1,336. De Murr Nr. 590.

Vgl: Kopie nach einem Denar des Q. Pomponius Musa, Crawford Nr. 410/1 (66 v. Chr.). Profil und Haarwiedergabe entsprechen nicht dem antiken Herculestypus. Die Darstellung des Haares als drei ovale Bausche resultiert daraus, daß der Gemmenschneider nicht erkannte, daß beim Original das Löwenskalp über den Kopf gezogen ist; das Löwenfell hat so bei der Münze einen weit festeren Halt als bei der theatralischen Drapierung hier; der Löwenkopf hängt vorn herab, auch seine Form ist unantik.

16. Jh.

899

Bild 2,18 x 1,70, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 2,34 x 1,90 x 0,52.

Kopf des jungen Hercules im Lorbeerkranz und um den Hals geknotetem Löwenfell.

Original: Unbekannt.

Eine Arbeit, die dem Stil der antiken Vorbilder so nahe kommt, wie es nur ganz wenige Gemmenschneider des 18. Jh. verstanden. Der Kopf ist eine ergänzte Kopie des von Onesas signierten Karneols in Florenz (Richter, EG. I Nr. 602; Lippold Taf. 35,2). Das Profil, die gesträubten Stirnhaare, die Schläfenhaare sind aber in enger Anlehnung an den Herakleskopf des Gnaios (hier Nr. 148) geschnitten. Die Hand des modernen Gemmenschneiders verrät sich da, wo er weniger genau kopiert: beim Nackenhaar, das eher zu einem Porträt als zu Hercules paßt, und da, wo er frei erfinden muß, nämlich in der an beiden Vorbildgemmen verlorenen Oberkopfpartie: Die von unten nach oben wachsenden, regelmäßig gegeneinander gewendeten Buckellöckchen kommen so an antiken Herculesgemmen nicht vor. Dennoch kommt die Gemme den Vorbildern näher als die Kopie des Onesassteines von Luigi Pichler, Dalton Nr. 683 Taf. 24. Die vorliegende Gemme könnte von der Hand des Giovanni Pichler stammen. Eine weitere Kopie: Gebhart, Gemmen und Kameen 186 Abb. 255.

18. Jh.

LAOKOON

900

Bild 1,92 x 1,40, leicht konvex. Form 15, Oberkante abgeschrägt. 2,03 x 1,45 x 0,52.

Die vatikanische Laokoongruppe in der Ergänzung des 16. Jahrhunderts, AR. Auf der Basis, AR: ·Φ·Σ·, die Signatur des Künstlers, Flavio Sirleti.

Original: Amethyst (Mariette) oder Achat (Raspe)? Einst im Besitz des Duke of Leeds (Raspe).

Publ: Mariette, Traité I 141. Lippert[1] I 2,40; [2] II 130. Raspe–Tassie Nr. 9488. Maaskant–Kleibrink, BABesch. 47, 1972, 142 Abb. 12. S. u. S. 311.

Mariette schreibt (unter Beibehaltung der alten Orthographie): »Le grouppe du Laocoon est son (sc. de Flavio Sirleti) chef-d'œuvre, et c'est un de ses derniers ouvrages. Il est sur une Améthyste, et Milord Duc de Beaufort l'a fait passer en Angleterre. On

y lit ces deux Lettres Grecques Φ.Σ. qui sont les premiéres lettres du nom du Graveur: car lorsque cet Artiste mettoit son nom sur les Pierres qu'il gravoit, il empruntoit presque toûjours le caractères Grecs, comme s'il eût prétendu s'associer aux anciens Sculpteurs Grecs, et partager la gloire de ceux dont il imitoit les rares productions.« Flavio Sirleti starb 1737 (Thieme–Becker 31, 102). Mariette rühmt insbesondere seine Kopien antiker Statuen auf Gemmen (a.O. 140). Raspe schreibt die Gemme dem Sohn Francesco Sirleti zu, doch verdient die Aussage des Zeitgenossen Mariette größeren Glauben. Wiedergaben der Laokoongruppe auf Gemmen: Maaskant–Kleibrink, a.O. 135 ff., 141 ff.

Anfang 18. Jh.

MEDUSA

901

Etwas gelblich, durchsichtig. Bild 1,17x0,94, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,32x1,14x0,35.

Medusenhaupt in Vorderansicht. Unten zwei sich auf die Wange hinbiegende Schlangenköpfe. Am unteren Rand, von rechts nach links, Buchstabenfüße nach innen, die Oberteile durch den Schrägrand beschnitten: L. PLAVTIVS.

Original: »Saphir-Achat«, (vgl. Nr. 677), einst Slg. Andreini, Florenz.

Publ: Gori, Inscriptiones post Praefat. t. 12 gemma 6. Lippert[2] III 2,17.

Kopie nach einem Denar des L. Plautius Plancus, Crawford Nr. 453. Sehr ähnlich: BMC Republic Nr. 4006 Taf. 50,16 (aus Slg. Blacas). Im Vergleich zu dem Vorbild steht die Inschrift auf dem Kopf. Die Haare sind abweichend von den in der Mitte des 1. Jh. v. Chr. üblichen Techniken zunächst durch rundliche Eintiefungen und in diese hineingesetzte durch Schnitte mit einem schräg angesetzten Tubus wiedergegeben. Aus der Zugehörigkeit des Originales zur Sammlung Andreini (vgl. hier 24 ff.) ergibt sich, daß die Gemme spätestens im frühen 18. Jh. geschnitten sein muß.

Spätes 17. bis frühes 18. Jh.

902

Farblos mit violetten Schlieren, durchsichtig bis durchscheinend. Bild 1,85x1,50, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. Abdruck eines Fassungsrandes. 2,15x1,84x0,40.

Kopie der Medusa des Solon, vgl. hier Nr. 153. Das Gesicht ist durch die kecke Nase, das zurückgesetzte Kinn, die runde Wange gegenüber dem Original verniedlicht, d.h. im Sinne des Zeitstils verschönert. Unten, OR: KRAFFT F. = Krafft fecit, Signatur von Gottfried Krafft.

Original: Karneol, einst im Besitz von Charles Greville, London.

Publ: Lippert[2] III 2,15. Raspe–Tassie 8960 (Signatur nicht erwähnt).

Gottfried (Godefrid) Krafft aus Danzig, Schüler von Natter (vgl. Natter, Traité XXXII), arbeitete um die Mitte des 18. Jh. in Italien (Mariette I 143) bzw. Rom (Thieme–Becker 21,390). Genannt ›Il Tedesco‹, nach Mariette, weil sein Name, den er ›Godefroi Graaftt‹ schreibt, so schwer auszusprechen sei, richtiger (so Raspe zu Nr. 11073) nach der italienischen Sitte, Künstlern den Herkunftsnamen beizulegen.

Mitte 18. Jh.

MUCIUS SCAEVOLA

903

Bild 1,27x0,95, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,42x1,17x0,40.

Mucius Scaevola, bärtig, mit Schnurrbart, in Helm, Panzer, Tunica, Stiefeln, steht auf die Lanze gestützt neben dem Altar, in dessen brennende Flamme er seine Rechte hält (OR).

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,196; [2] II 468. Abdrucksammlung Gerhard, Bonn XXII 1503.

Ein im 16. und 17. Jh. beliebtes Gemmenmotiv, vgl. die folgende Nummer. Ein antikes Gemmenbild mit dieser Darstellung ist mir nicht begegnet. Auch Berlin Nr. 8741 Taf. 62 (vgl. Furtwängler, AG. III 362); AGD. I 2 Nr. 1029 Taf. 116; AGD. I 3 Nr. 2728 Taf. 255; Lewis Nr. 177 = Richter, EG. II Nr. 37 sind schwerlich antik. Die Legende war aus Livius II 12 und Plutarch, Poplicola 17 bekannt. Abweichend von antikem Brauch ist das Original seitenrichtig.

16.-17. Jh.

904

Violett, schwach durchscheinend. Bild 1,50x1,27, Reliefabdruck, Bildgrund flach. Rohling. 2,42x2,39x0,45.

Grundlinie. Mucius Scaevola, unbärtig, nackt bis auf einen langen, im Rücken herabhängenden Mantel, hält die Rechte in die auf einem girlandengeschmückten Rundaltar brennenden Flammen, stützt die Linke auf eine mit einem Wimpel geschmückte Lanze.

Original: Unbekannt.

Wohl 17. Jh.

905

Bild 1,74 x 1,27, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,19 x 1,76 x 0,38. Abdruck eines Fassungsrandes.

Grundlinie. Prometheus sitzt auf einem Felsklotz, faßt die Hand eines vor ihm stehenden Skelettes an, über dessen Kopf ein Stern steht. Von links naht eine Frau (Göttin?), ohne kennzeichnende Attribute; sie scheint die Hand auf die linke Schulter des Prometheus zu legen. Von rechts eilt ein Flügelknabe mit brennender Fackel herbei.

Original: Karneol, Neapel.

Publ: Lippert[2] III 2,150. Raspe–Tassie Nr. 8560. Boettiger, Ideen zur Kunstmythologie II 499. Treu, a. O. (zu Nr. 449) 7 Anm. 1 a.

Boettiger erkannte die Gemme als nicht antik. Treu folgt ihm, hält jedoch für antik und Vorlage dieses Karneols einen gelben Jaspis, einst im Besitz von Christian Denh, mit gleicher Darstellung (Dolce, Museo di Denh I 87 H n. 74; Raspe–Tassie Nr. 8560). Mir war keiner der beiden Abdrücke zugänglich, doch scheinen allein vom Motiv her Zweifel am antiken Ursprung angebracht. Zum Thema demnächst K. Dunbabin (s. o. zu Nr. 450).

17. bis frühes 18. Jh.

ROMULUS UND REMUS

906

Bild 1,13 x 0,80, flach. Form 14. 1,34 x 1,06 x 0,50.

Grundlinie. Die römische Wölfin, die Zwillinge säugend, unter der ficus ruminalis. Links Roma auf Waffen, in der Rechten die Lanze, auf der Linken eine, wie es scheint unbekleidete Victoriola mit kurzem Flügel.

Original: Unbekannt.

Motivverwandte antike Gemmen: Furtwängler, Beschreibung Nr. 7170 Taf. 54. AGD. IV Hannover Nr. 367 Taf. 53. Von antiker Ikonographie weichen ab: die Figur der Victoriola, der flache buschlose Helm der Roma, ihr gleich einem Pectorale die Brust bedeckender Mantel.

Wohl 17. Jh.

GRUPPE

907

Bild 1,23 x 0,96, konvex. Form 22. 1,44 x 1,13 x 0,46.

Grundlinie. Eine Frau im Mantel umfaßt einen verwundeten bärtigen, nackten Krieger, der den von vorn gesehenen Kopf auf ihre Schulter legt. Rechts ein verzweigter Baumstumpf, aus dem ein Ast mit Blättern wächst.

Original: Sard, einst Slg. Borioni.

Publ: A. Borioni – R. Venuti, Collectanea Antiquitatum Romanarum (1736) Taf. 71 (Pietas militaris), hier Abb. 90. Lippert[1] II 2,459; [2] II 883.

Nachbildung einer Gemme mit Darstellung der Niobiden, wie hier Nr. 410. Die Veränderung des Vorbildes geht also nicht, wie Furtwängler, AG. III 412 annahm, zu Lasten des Stechers bzw. Zeichners der Tafel in den Collectanea, ist vielmehr die Schuld des Gemmenschneiders, der das ihnen vorliegende Original schnitt. Christ, bei Lippert[1], deutet die Szene als Kapaneus und Euadne; Lippert[2] referiert Borionis allegorische Deutung als ›Pietas militaris‹, Christs Erklärung und eine weitere Interpretation, die Venus mit dem verwundeten Aeneas dargestellt sieht. Die ursprünglich beabsichtigte Aussage entspricht wahrscheinlich Borionis Deutung, vgl. hier zu Nr. 360.

17. Jh.

MÄNNER

908

Bild 1,79 x 1,42, flach. Form 8, beide Kanten abgeschrägt. 1,90 x 1,55 x 0,43.

Tod des Aischylos. Grundlinie. Aischylos sitzt auf einem Hocker, im Begriff, aus einer henkellosen Schale zu trinken. Ein um den Rücken gelegter, über die Schulter nach vorn fallender Mantel läßt den nackten Körper frei. Oben fliegt ein Adler mit einer Schildkröte in den Fängen, die er nach der Anekdote auf den kahlen Kopf des Dichters fallen lassen wird, da er ihn irrtümlich für einen Stein hält.

Original: Verschollen.

Publ: Alle Publikationen beziehen sich auf die Glaspaste Stosch. Lippert[1] III 2,126; [2] II 431. Winckelmann cl. 4,51, ›pâte antique‹ (Abdruck in Bonn: cl. 3,51). Winckelmann, Mon. ined. 223 Abb. 167 (Stich). Cades IV B 17. Visconti, Iconografia Greca I (1823) 94 f. Taf. 3,8 (Stich, ›pasta antica‹). Imhoof – Blumer u. Keller Taf. 22,40 (Gipsabguß. ›Antike Paste‹ nach Winckelmann und Tölken cl. 5,25). Berlin

Nr. 9628 (unter ›Moderne Stoschische Pasten, meist nach antiken Steinen‹). Studniczka, NJbb. 3, 1900, 167 f. Taf. 2,2 (Gipsabguß. Referiert – ungenau – als Furtwänglers Meinung, das Original der Paste sei antik). Bernoulli, Griechische Ikonographie I 103 (›modern‹). Lippold Taf. 157,6 (›modern‹, nach Gipsabguß). Squarciapino, ArchClass. 5, 1953, 59 (läßt die Echtheitsfrage offen). Hafner, JdI. 70, 1955, 115 Abb. 5 (nach Cades Heidelberg 36,18. Läßt die Echtheitsfrage offen). Richter, Portraits I 123 a Abb. 608 (nach Gipsabguß. ›Wahrscheinlich modern‹).

Die Art der Manteldrapierung ist unantik. Die fast völlige Nacktheit ist für Aischylos unpassend, wie schon Studniczka bemerkte, aber erst Bernoulli als Argument gegen den antiken Ursprung des Originals wertete. Bezeichnenderweise ist Aischylos auf dem Stich in den Monumenti inediti mit einem Ärmelhemd bekleidet. Profil und flaue Körperformen sind nicht von antiker Art. Die Gemme ist weit größer als es für römische Gemmen in so schlichtem Flachperlstil üblich ist. Winckelmann bemerkt, daß keiner der antiken Autoren berichtet, Aischylos sei trinkend vom Tod überrascht worden (Stellen bei Richter, a. O. 121) und meint, der – von ihm für antik gehaltene – Gemmenschneider, habe so zugleich auf die literarisch überlieferte Trinkfreudigkeit des Dichters anspielen wollen.

17. Jh.

909

Bild 1,72 x 1,37, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,85 x 1,55 x 0,32.

Ein bärtiger Metallziseleur arbeitet kauernd an einem großen Krater mit senkrechtstehenden Henkeln; mit der Rechten (wohl AR: Linken) setzt er einen kleinen Meißel an, in der Linken hält er den Hammer. Links ein knorriges Bäumchen.

Original: Karneol, Paris, Cabinet des Médailles.

Publ: Mariette II 1 Taf. 126 = Reinach Taf. 97 (mit weiterer Literatur). Winckelmann cl. 5,196 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9961). Lippert[1] I 2,480. Cades IV L 49. Raspe–Tassie Nr. 13629. E. Babelon, La gravure en pierres fines (1894) 157 Abb. 115. Richter, EG. II Nr. 354. Chabouillet Nr. 1900.

Die schöne Darstellung (»The absorption of the man in his work is admirably conveyed«: Richter) gilt bisher als antik. Dagegen sprechen, abgesehen vom Stil, antiquarische Unstimmigkeiten, wie die senkrecht- statt quergestellten Kraterhenkel, der Mantel des Handwerkers (statt der Exomis). Eine etwas geringere Replik in London datiert Dalton (Nr. 883 Taf. 32) ins 18. Jh. Auch Richter, EG. II Nr. 355 (Karneol, New York) und Nr. 356 (Sard, Cambridge) sind m. E. nicht antik.

Wohl 17., spätestens 1. Hälfte 18. Jh.

910

Bild ca. 1,27 x 1,0, Kante gerundet, leicht konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,37 x 1,16 x 0,36.

Ein Flötenspieler sitzt auf einem Felsen, der mit großem Rundperlzeiger rund eingetieft ist. Links ein Bäumchen, rechts eine Fehlstelle, darunter ein schräger Strich. Flüchtig.

Original: Karneol, einst im Besitz von J. F. Christ.

Publ: Lippert[2] III 1,1.

Lippert setzt das bescheidene Werkchen an den Anfang seiner Supplementserie, weil er es offenbar aufgrund der Deutung des Besitzers für »Dämogorgon, das erste Wesen aller Dinge« hält, der mit einem Instrument in die ungeformte Materie schneide. Der merkwürdige Name ist offenbar ein Hör- oder Schreibfehler, meint ›Demiurgos‹. Raspe verweist auf Statius, Thebais 4,516; Teiresias nennt dort den ›triplicis mundi summum‹ ausdrücklich nicht beim Namen; der Scholiast aber erklärt ihn als ›deum δημιουργόν‹ (Lactantii Placidi qui dicitur Commentarius in Statii Thebaida ... rec. R. Jahnke, 1898, 228; vgl. D. Vessey, Statius and the Thebaid, 1973, 255). Raspe äußert zu Recht Bedenken gegen diese Deutung und vermutet, daß das ›Chaos‹ lediglich eine Beschädigung des Steines ist. Gemmen dieser Art werden gelegentlich mit flüchtigen antiken Gemmen verwechselt.

Wohl 17. Jh.

PORTRÄTS

Gruppen

911

Bild 1,68 x 1,51, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,77 x 1,70 x 0,40.

Die gestaffelten Büsten der Kleopatra Thea und des Alexandros I. Balas von Syrien. Hinter dem Kopf der Kleopatra ein Füllhorn, darüber A.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,123 (Antiochus cum Cleopatra). Cades IV A 108 (›Antiochos Soter und Stratonice‹).

Nach einem Tetradrachmon wie Hirmer, GM. Taf. 207,755 V (150-145 v. Chr.).

17. Jh.

912
Bild 1,50x1,10, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,64x1,35x0,43.

Gestaffelte Porträtbüsten des Tiberius und der Iulia. Tiberius trägt Lorbeerkranz und das auf der zurückliegenden Schulter geschlossene Paludamentum. Iulias Haar ist an der Schläfe eingerollt; am Halsabschluß ein durch eine Linie angedeutetes Tunicastück.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,257.

Die Profile und Frisuren lehnen sich offenbar an ein antikes Vorbild an; eine unbekannte bzw. unveröffentlichte antike Gemme mit den capita iugata des Tiberius und der Iulia ist daher vorauszusetzen; zu Einzelporträts vgl. hier Nr. 565, 583. Fehler bei den Frisuren erweisen die Gemme als nicht antik: Das Haar des Tiberius geht nicht radial vom Wirbel aus, Iulia hat keinen richtigen Nodus mit Scheitelzopf. Hinzu kommt die zaghafte Gestaltung der Büstenabschlüsse.

Wohl 17. Jh.

913
Zwei Glaspasten nach den beiden Seiten einer Gemme.
V: Bild 2,76x1,85, leicht konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 2,90x2,03x0,58.
R: Bild 2,72xca. 1,90, Kanten gerundet, konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt.

V: Vorn gefibelte Paludamentumbüsten von Gaius und Lucius Caesar. Der rechte Prinz mit etwas längeren Locken und einem im Vergleich zu dem Bruder erwachseneren Gesicht soll wohl Gaius sein. Bei beiden ist Bartflaum unterhalb der Ohren angegeben. Die Pupillen erscheinen im Abdruck als vertiefte Kugelsegmente (vgl. Nr. 921).
R: Grundlinie. Die römische Wölfin steht mit nach vorn gerichtetem Kopf unter der ficus ruminalis. Die Zwillinge, einer sitzend, der andere kniend, strecken die Arme (nur je einer ist sichtbar) zu den Zitzen empor. Rechts sitzt Faustulus, mit Ärmelhemd und Stiefeln bekleidet, auf einen Stab gestützt. Sein Oberkörper und Kopf erscheinen auf der Abbildung verkürzt, weil sie in die gewölbte Seitenfläche des Steines geschnitten sind.

Original: Karneol, Florenz inv. 2048 (Migliarini), inv. gen. 14914.

Publ: Gori I Taf. 2,10 u. 10bis = Reinach Taf. 5. Lippert[2] III 2,242 (V.) u. 243 (R). Raspe–Tassie Nr. 11156 (V), Nr. 11157 (R). Duruy, Histoire des Romains IV 234. Bachofen, AdI. 1867, 193f. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1,136 (im Abschnitt über C. und L. Caesar unter »Erwähnenswerte[n], d. h. nicht vollkommen willkürlich hierhergezogene[n] Darstellungen«).

Der Typus des Lucius lehnt sich an augusteische Gemmen- bzw. Münzporträts an, vgl. etwa hier 576, während Gaius eher antoninischen Prinzen gleicht (etwa hier Nr. 11). Die Rückseite soll C. und L. Caesar als Anwärter auf den römischen Thron bezeichnen, wie Bachofen, die Gemme für antik haltend, interpretiert. Auf antiken Darstellungen der Auffindung der Zwillinge sitzt Faustulus nie, trägt auch kein Ärmelgewand. Die nach vorn blickende Wölfin kommt zwar in der Zeit des Hadrian und Antoninus vor, vgl. Dulière, Lupa Romana I 65, 71, 166, dürfte hier aber samt den Zwillingen der kapitolinischen Wölfin nachgebildet sein. Terminus post quem wäre dann die Zufügung der Zwillinge zwischen 1471 und 1510 (vgl. Simon in Helbig[4] II Nr. 1454).

Wohl 17. Jh.

914
Zart rosa, durchsichtig. Bild 2,13x1,62, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,32x1,84x0,47.

Büsten des Germanicus und der Agrippina maior einander gegenüber. Am Auge des Germanicus ein Gußfehler. Agrippina trägt ein Paludamentum.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,306; [2] II 620.

Die Porträts lehnen sich an Münzporträts an, vgl. zu Germanicus hier Nr. 576, 577, zu Agrippina: W. Trillmich, Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius, AMuGS VIII (1978) 9ff., die beiden Porträts einander gegenüber auf einer Münze von Smyrna: 122 Taf. 14,5. Abgesehen vom Gesamtstil verrät das mißverstandene Wirbelhaar des Germanicus, die Wiedergabe der Schläfenlöckchen als kleine Kreise bei Agrippina die moderne Hand; bei ihr fehlt die auf den Münzen stets vorhandene Schläfenlocke vor dem Ohr, was dafür sprechen könnte, daß ein Gemmen-(Doppel?-)Porträt die unmittelbare Vorlage war (vgl. hier Nr. 586). Falls der Gemmenschneider die unweibliche Paludamentumtracht nicht lediglich aus dem mißverstandenen Kultgewand-Träger entwickelt hat, wollte er vielleicht Agrippina als mater castrorum bezeichnen, was aber erst in sehr viel späterer Zeit so dargestellt wird (vgl. hier Nr. 802).

Wohl 17. Jh.

915

Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,95 x 1,60, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 2,43 x 2,10 x 0,63.

Drei gestaffelte Porträtköpfe, der vordere männlich mit Lorbeerkranz, der zweite weiblich?, barhäuptig oder mit Lorbeerkranz, falls die obersten Blattspitzen zu diesem Kopf gehören sollen, der dritte ein Jüngling?, mit Binde.

Original: Chalcedon (Lippert), Karneol (Cades), Florenz?

Publ: Lippert[1] II 2,133 (Ptolemaios Soter, Sohn u. Kleopatra Selene). Cades IV A 72 (»Tolemeo Soter con sua Famiglia. Nel Museo di Parigi«). Cades, Uomini illustri 2,59 (gleiche Benennung, aber »Museo di Firenze«).

Repliken: Lippert[1] II 2,133 = Mariette II 2,48 = Reinach Taf. 101. Boardman, Ionides 49 f. Nr. 86 mit Hinweis auf eine weitere Replik: Sard, einst Slg. Muirhead (King, Ancient Gems and Rings II Taf. 46,7 mit S. IX, XII; ders., Handbook Taf. 70,2; Abdruck in Oxford), von King als Ptolemaios I., Berenike I. und Ptolemaios II. gedeutet. Vielleicht Repliken oder verwandte Darstellungen: Raspe–Tassie Nr. 9779-9788 (Ptolemaios II. Philadelphus, Arsinoe II. und Ptolemaios III. Euergetes). Boardman macht darauf aufmerksam, daß der Typus des vorderen Kopfes einem römischen Kaiser entspricht; er hält es für möglich, daß hinter diesen Gemmen ein ptolemäisches Familienbildnis steht, das ohne Verständnis für Haarstil unter anachronistischer Zufügung des Lorbeerkranzes kopiert wurde; er weist hin auf ptolemäische Siegelabdrücke aus Edfu mit solchen Dreiköpfegruppen, deren eine vielleicht Mitglieder der königlichen Familie zeigt.
Der vordere Kopf des vorliegenden Exemplares ist offensichtlich von einem Augustusporträt abgeleitet. Man könnte fragen, ob die Männer des zweiten Triumvirates, Octavianus, Antonius und Lepidus, gemeint sind. Boardman weist hin auf römische Münzen von 43 v. Chr., auf denen die Triumvirn in diesem Schema dargestellt sind (Ephesos, BMC. Ionia 71 Taf. 13,1, freundlicher Hinweis von P. Salzmann; gute Abb. L. Lacroix, Les reproductions de statues sur les monnaies grecques [1949], 180 Taf. 15,11). Dazu will aber die Binde des hinteren Kopfes nicht passen; ferner bliebe unerklärt, warum die Deutung auf Ptolemäer an diesem Typus hängt.

17. bis frühes 18. Jh.?

916

Bild 1,45 x 1,25, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,68 x 1,50 x 0,38.

Drei gestaffelte Porträtköpfe vom gleichen Typus wie Nr. 915. Die beiden vorderen mit Lorbeerkranz, der hintere mit Binde.

Original: Sard, einst (noch?) Slg. des Herzogs von Devonshire.

Publ: Lippert[1] III 2,80 (Ptolemaios Lagos, Berenike).

Auf Gemmen des 17. und 18. Jh. haben auch antikische Frauenköpfe oft kurzes Stirnhaar. Sicher männlich ist daher nur der Kopf in der vorderen Ebene. Analog zu den Deutungen von Nr. 915 als Ptolemäerpaar mit Sohn würde man den zweiten Kopf für weiblich halten, doch ist bei ihm wie bei dem vorderen Kopf der Adamsapfel angedeutet, was freilich auch ein Versehen sein kann.

17. bis frühes 18. Jh.

917

Bild 1,83 x 1,67, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 2,10 x 1,92 x 0,54.

Vier gestaffelte Porträtköpfe, die beiden vorderen männlich mit Lorbeerkranz, die hinteren weiblich.

Original: Karneol, einst Slg. Praun, Nürnberg. 1839-1859 Slg. Mertens-Schaaffhausen.

Publ: Lippert[2] III 2,94. De Murr Nr. 791 (›Têtes de Caligula et des ses trois sœurs Julie, Agrippine et Drusilla‹).

Vielleicht sind Ptolemaios I., Ptolemaios II., Berenike I. und Arsinoe II. gemeint, wie Lippert angibt, vgl. Nr. 915, 916.

16. Jh.?

918

Hell bräunlich, durchsichtig. Bild 1,52 x 1,32, flach. Form 3, Oberkante abgeschrägt. 1,66 x 1,47 x 0,59.

Porträtbüsten einer Römerin in Tunica und eines Römers einander gegenüber. Die Haartracht der Frau ähnelt Frisuren des frühen 2. Jh. n. Chr., der Mann trägt eine Haarrolle und langes Nackenhaar.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,254; [2] II 559.

Kopie eines Amethyst im Besitz des Fulvio Orsini (Gallaeus, Imagines Taf. 100; Faber, Commentarius 60 f. hier Abb. 91). Auf dem Amethyst steht über dem Kopf der Frau PLA, über dem des Mannes PA, was in der Bildüberschrift als Papinianus und Plautilla, in Fabers Text als Papinianus und Plautia gedeutet wird. Gemeint sind nach Lippert die Eltern der Plautilla Caracallae, wobei der Vater der Plautilla, C. Fulvius Plautianus (Der Kleine Pauly II 635 f. s. v. Fulvius II

8), und der Iurist Papinianus (a. O. IV 487 f.) offenbar für identisch gehalten werden. Die als Porträtfrisur ganz unantike Haartracht des Mannes wird von Faber als ›Iurisconsulti coma‹ verstanden. Das vorliegende Gemmenbild ist offenbar nach dem Stich der Illustrium imagines kopiert, vgl. etwa die Zöpfchen an der Frauenfrisur. Die Frauenfrisur ähnelt solchen der Marciana und Matidia, vgl. Hirmer, RM. Taf. 70, 274 V, 275 V, Zöpfchen und Nest am Hinterkopf entsprechen besser der Iulia-Titi-Frisur (vgl. hier Nr. 146, 592, 593). Ob der Amethyst Orsini ein Werk des 16. Jahrhunderts oder ein retuschiertes antikes Original war, läßt sich nicht entscheiden.

Replik: D. S. (Scarisbrick), Further Wellington Gems and Historic Rings (1978) Nr. 147: Chalcedon in Goldfassung, gedeutet als Porträts der Marciana und Plotina.

Wohl 17. Jh.

919

Bild 2,60 x 1,95, stark konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,83 x 2,16 x 0,88.

Büsten der Herrscher des Jahres 238 n. Chr. im Paludamentum: Pupienus mit langem Bart und Lorbeerkranz, ihm gegenüber die gestaffelten Büsten von Balbinus, unbärtig, mit Lorbeerkranz und Gordianus III. als Caesar, ohne Lorbeerkranz.

Original: Chalcedon, verschollen.

Publ: Winckelmann cl. 4,301 (Glaspaste Stosch = Berlin Nr. 9950). Lippert[1] II 2,440. Cades IV C 588. Cades, Uomini illustri 8,416. Furtwängler, AG. Taf. 48,30. Felletti Maj, Ic. Rom. Imp. Nr. 132.
Erwähnt: Delbrück, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (1940) 69. Krug in: AGD. I 3 zu Nr. 2459.

Furtwängler hielt irrtümlich den hier abgeformt Chalcedon für die Gemme der Slg. Ficoroni. Diese konnte aber, s. o. Nr. 787, mit dem Jaspis in München identifiziert werden. Das vorliegende Gemmenbild ist eine Kopie nach dem Jaspis Ficoroni, bzw. einem Abdruck oder einer Zeichnung danach (nicht dem Stich bei Rossi-Maffei), wahrscheinlich unter Heranziehung von Münzbildern. Dabei übersah der Kopist den Bart des Balbinus, der auf seiner Vorlage vielleicht abgerieben war, und stellte ihn unbärtig dar.

17. Jh.

Bärtige Griechen

920

Grün, durchscheinend. Bild 1,40 x 1,10, leicht konvex. Form 22. 1,60 x 1,30 x 0,58.

Porträtbüste eines bärtigen Mannes. Thukydides? Die Büste erscheint in Vorderansicht, der Kopf leicht nach seiner Rechten (im Abdruck Linken) gewandt. Die kahle, kantige Stirn wird von kurzen, mit feinem Zeiger gravierten Locken gerahmt, sie bedecken das Ohr. Die zusammengezogenen Brauen verleihen dem Blick einen kritischen Ausdruck. Der Nasenrücken ist leicht gebogen. Ein großer Schnurrbart hängt bogenförmig auf den fein gelockten, rechteckig gestutzten Bart herab. Um die Büste liegt eine mit knopfförmiger Fibel geschlossene Chlamys. Rechts in kleinen Buchstaben ohne Rundperlenden, von unten nach oben, AR: ΔΕΩΓ.

Original: Karneol, verschollen, einst im Besitz des Kurfürsten von Bayern (nach Lippert[1]), dann (?) Slg. Blacas (nach Cades).

Publ: Lippert[1] III 2,169; [2] II 383 (Diogenes von Babylon). Raspe–Tassie 10000 (Diogenes von Babylon). Cades IV B 37 (ohne Inschrift, der Redner Aristides).

Da die Abgüsse von Lippert und Tassie früher sind als der von Cades, muß das Fehlen der Inschrift dort entweder durch Retusche zustande gekommen sein, oder Cades muß einen Abdruck besessen haben, der vor Anbringung der Inschrift genommen war. Diese soll das Porträt als das des Diogenes, Teilnehmer der berühmten »Philosophengesandtschaft« (156/155 v. Chr.) bezeichnen; das E statt I ist vermutlich falscher Archaismus. Der Büstentypus hat Parallelen auf Gemmen des 3. Viertels des 1. Jh.s v. Chr., vgl. hier Nr. 499, 506. Der weit herabgezogene Ausschnitt der Chlamys entspricht nicht der Darstellungsweise auf zeitgenössischen Gemmen.
Porträt und Büstenform sind schwerlich frei erfunden, sondern wohl von einem antiken Original kopiert. Gesichtszüge und eckige Stirn ähneln plastischen Porträts des Thukydides: Richter, Portraits I 147 ff. Abb. 825, 828, 846, deren Bart allerdings weniger breit ist.

Wohl frühes 18. Jh.

921

Bild 1,78 x 1,36, konvex. Form 23. 1,90 x 1,48 x 0,48.

Porträtbüste eines Mannes mit langen, glatten, in den Nacken reichenden Haarsträhnen. Euripides? Wenige Haarfransen und eine größere Einzellocke fallen in die gelichtete Stirn. Das große Auge blickt mit im Abdruck vertiefter Pupille nach vorn. Die spitze Nase hat einen hochsitzenden Sattel. Ein Schnurrbart hängt über den kurzgeschnittenen, aus kleinen Strichlein bestehenden Bart. Um die Büste ein Mantelstück.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,182 (Archytas von Tarent). Cades IV B 20 (»Euripides«). Cades, Uomini illustri 1,7.

Der Benennungsvorschlag »Archytas« scheint unbegründet. Mit dem Euripidesporträt besteht Ähnlichkeit, allerdings sind Seiten- und Barthaare zu kurz; vgl. Richter, Portraits I 133 ff. Abb. 717 ff.

16.-17. Jh.

922

Dunkelviolett, nur stellenweise durchscheinend. Bild 1,77 x 1,32, flach. Form 14. 1,95 x 1,50 x 0,60.

Porträtbüste eines bärtigen Griechen mit kahlem Oberkopf, in Chlamys. Wohl ein Philosoph, Diogenes?

Original: Sard, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,149 (Hippokrates).

Gesichtsformen und Haar sind überakzentuiert. Die Chlamys paßt nicht zum Philosophentypus. Zu Diogenes vgl. hier Nr. 507.

17. bis frühes 18. Jh.

Hellenistische Herrscher

923

Bild 1,53 x 1,24, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,69 x 1,40 x 0,50.

Porträtbüste der Kleopatra Thea von Syrien (125-121 v. Chr.) mit gedrehten Locken, Diadem und Schleier.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,100; [2] II 226 (Arsinoe II.).

Vorbild war eine Münze wie Hirmer, GM. Taf. 207, 758 V. Der dort aus Metalldiadem und Königsbinde bestehende Kopfschmuck ist offensichtlich nicht verstanden und als zweistufiges Diadem wiedergegeben. Die Idealisierung des Profils und die Verkleinerung des Auges verändern das Bild dem Zeitgeschmack entsprechend. Lippert[2] bemerkt richtig, daß die Gemme nach einer Münze geschnitten ist, benennt sie aber falsch.

Spätes 17. bis frühes 18. Jh.

924

Bild 1,87 x 1,40, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,95 x 1,58 x 0,42.

Büste des Juba I. von Numidien vom gleichen Typus wie hier Nr. 72. Vorn von unten nach oben, Buchstabenfüße nach außen, in dünnen Buchstaben ohne Rundperlenden, AR: IVBA.

Original: Grüner Jaspis, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,117; [2] II 290. Raspe-Tassie Nr. 9651. Daktyliothek Löhr, Bonn 5,450.

Der Charakter der Inschrift ist deutlich modern. Auch gegen den antiken Ursprung des Bildes sprechen verschiedene Gründe: die idealisierten, zarten Formen des Gesichts, man vergleiche dagegen Nr. 72, die allzu sorgfältig gerollten Locken mit perspektivischer Öffnung am Ende, der sorgfältig gewellte Bart; ferner ein antiquarisches Detail: die tropfenförmigen Ende der Binde. Die Gemme ist wahrscheinlich nach dem Vorbild einer Münze geschnitten, wo dieses Detail gelegentlich ähnlich flüchtig wiedergegeben ist, verursacht durch den Zwang, die Bindenenden gesondert hinter dem Zepter anzusetzen, z. B. Sylloge Numorum Graecorum Bd. 42 Nr. 523 Taf. 20 (G. K. Jenkins). A. B. Brett, Cat. of Greek Coins, Boston Taf. 28,511 (mit leichter Biegung). S. W. Grose, Cat. McClean Coll. III Taf. 397,11. Bei einer Gemme von der hohen Qualität der vorliegenden würde ein antiker Gemmenschneider durch die Art und Weise des Schnittes seine Kenntnis des Gegenstandes zeigen, wie es bei der weit kleineren Gemme Nr. 72 geschehen ist.

Frühes 18. Jh.

Römer republikanischer Zeit

925

Bild 1,64 x 1,50, stark konvex. Form 20, Kanten abgeschrägt. 1,90 x 1,80 x 0,44.

Phantasieporträt des Titus Quinctius Flamininus. Die Haare bestehen aus kurzen gebogenen Strichlein, die um die tiefste, über dem Ohr liegende Stelle in etwa konzentrisch angeordnet sind. Rechts, von oben nach unten, Buchstabenfüße nach außen, AR: **ΤΦΘ**.

Original: Karneol, verschollen, einst im Besitz des Fulvio Orsini, dann Slg. J. B. Casanova (Lippert). Jetzt Leningrad?

Publ: Illustrium Imagines (Gallaeus 1598) Taf. 126 (hier Abb. 92); Faber, Commentarius (1606) 72. Lippert[2] III 2,197 (›Beryll‹).

Faber nimmt an, daß das Porträt der Gemme dem von Plutarch (sc. Titus 1) erwähnten Standbild mit griechischer Inschrift entsprochen habe, daß sich aus der Inschrift der Gemme, die Inschrift der Statue erschließen lasse. Die Gemmeninschrift deutet er als: **ΤΙΤΟΣ ΦΛΑΜΙΝΙΝΟΣ ΘΕΟΣ**; d. h. Divus Titus Flamininus, denn Titus habe als Befreier Griechenlands in hohem Ansehen bei den Griechen gestanden, wie Plutarch berichte, und die Chalkidier hätten ihm einen Tempel geweiht und einen Priester des Titus

ernannt (sc. Plutarch, Titus 16; nicht ›ein Tempel‹, sondern vorhandene Gebäude werden zusätzlich dem Titus geweiht).
Tatsächlich war es wohl so, daß die Erwähnung einer griechischen Inschrift an der erwähnten Plutarchstelle, den Gemmenschneider, wohl von einem Gelehrten beraten, veranlaßte, die Inschrift auf die Gemme zu setzen. Das echte Porträt des Flamininus auf Münzen war offenbar noch nicht erkannt (Hirmer, GM. Taf. 175, 579 V; Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 45,2.3).

16. Jh.

926

Bild 1,84 x 1,47, flach. Form 10, Unterkante. 1,92 x 1,50 x 0,46.

Porträtkopf des C. Servilius Ahala mit Schnurrbart, kurzem Vollbart, aus kurzen Sichellocken gebildetem Haar, einem Rundperlpunkt für die Pupille.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,215; [2]II 474. Cades IV C 127. Cades, Uomini illustri 3,131 (Servi[li]us Ahala).

Nach der Rückseite eines Denars des M. Iunius Brutus, Crawford 455 f. Nr. 433/2 Taf. 52 (54 v. Chr.); Hirmer, RM. Taf. 18, 73 R. Gallaeus Taf. 132; Faber 74 f. In programmatischer Weise bildet Brutus die Porträts zweier als Tyrannenfeinde berühmter Vorfahren ab: auf der Vorderseite das des L. Iunius Brutus, cos. 509 v. Chr., der die letzten Tarquinier vertrieb, auf der Rückseite das des Ahala, der 439 v. Chr. den Spurius Maelius getötet haben sollte. Dem Gemmenschneider bzw. seinem Auftraggeber war die Geschichte sicher aus Livius 4,13,12 ff. bekannt.
Die Gemme ist ein gutes Beispiel für die Wiedergabe eines antiken Vorbildes durch einen guten Gemmenschneider, wohl des 16. Jh.s. Die Gesichtsformen sind ins Pathetische gesteigert durch die hochgezogene und über der Nasenwurzel zusammengezogene Braue, die Vergrößerung des Pupillenpunktes, die starke Furchung der Wange. Die Frisur ist verschönert durch regelmäßigere Anordnung des Oberkopfhaares, durch Binnengravur, durch edlere Bildung des Bartes aus parallelen S-förmigen Locken. Gesteigert ist auch die konkave Einziehung des Halsabschnittes.

Wohl 16. Jh.

927

Bild 1,49 x 1,17, konvex. Form 20, Kanten abgeschrägt. 1,77 x 1,55 x 0,44.

›M. Atilius Regulus‹. Kopf eines älteren Mannes von entschlossenem Ausdruck, mit Hakennase und vorgeschobener Unterlippe, kurzgeschnittenem Stoppelhaar. Um die Büste ein Panzerstück, unter dem der Saum der Tunica hervorschaut. Im Nacken das obere Ende eines Nagels, vor der Brust ein kleines Mantelstück.

Original: Sard bzw. Karneol, einst im Besitz von Charles Hutin, Dresden (nach Lippert), früher Dr. Gavi, Florenz (Winckelmann).

Publ: Winckelmann cl. 4,175 (erwähnt von Beazley s. u. Nr. 1). Lippert[1] II 2,222; [2] II 477 (M. Attilius Regulus). Cades IV C 133 (»Attilio Regolo, console con il chiodo, causa di sua morte. Corniola.«). Cades, Uomini illustri 3,138.

Repliken: 1. Sard, Beazley, Lewes House Nr. 116 Taf. 6. 2. Sard, London Nr. 2043 Taf. 26; Beazley, a. O. Taf. B 11; Richter, EG. II Nr. 630; Beazleys Vermutung, diese Gemme sei identisch mit der Gemme ehem. Dr. Gavi, läßt sich durch den Vergleich des vorliegenden Abdrucks mit dem Abdruck der Glaspaste Stosch korrigieren: beide stammen vom gleichen Original. 3. Chalcedon, einst Slg. Montigny, Beazley, a. O. Taf. B 12. 4. Sardonyx, verschollen, Furtwängler, AG. Taf. 48,1. 5. Karneol, Neapel, Siviero, Gli Ori e le Ambre Nr. 346 Taf. 215 a, 217 (ob die merkwürdige ›Kopfbedeckung‹ nicht eine Beschädigung ist?).

Den Wiederholungen muß ein Original zugrunde liegen, das aufgrund der Stichelhaare in das 2. Viertel des 1. Jh.s v. Chr. zu datieren ist. Beazley hielt Nr. 2 und 3 für verdächtig, Nr. 1 und 4 für antik. Das vorliegende Gemmenbild ist nächst verwandt mit Nr. 2, 3 u. 5 durch die Form der Panzerbüste; diese kommt so auf Gemmen nicht vor, ist von rundplastischen Vorbildern abgeleitet; diese drei Gemmen sind also nicht antik. Auch Nr. 4, mit nackter Büste, ist vom Stil des Gesichtes und der Anbringung des Mantelbausches her ebenfalls verdächtig. Nr. 1 kann, nach der Abbildung zu urteilen, antik sein; Tunica und Panzer sind nur zu einem kleinen, vom Gemmenrand begrenzten Stück sichtbar, der Gegenstand hinter dem Nacken ist nicht deutlich als Nagel gekennzeichnet, wird von Beazley in Analogie zu den anderen Stücken so gedeutet. Das Vorbild der übrigen Repliken kann der aus Slg. Evans stammende, 1911 erworbene, angeblich in Athen gefundene Stein nicht sein. Der Nagel (Beazley) bzw. Dolch (Richter) im Nacken ist für das Original vorauszusetzen; ein ähnlicher Gegenstand: Neverov, Intaglios Nr. 92. Beazley vermutet, daß er ein »Gentile emblem« analog zu Münzen darstellt.
Zur Deutung »M. Atilius Regulus« kam es durch

den ›Nagel‹, der auf den Martertod des M. Atilius Regulus, cos. 267, anzuspielen schien. M. Atilius Regulus wurde nach der Legende wegen seiner Romtreue in Karthago getötet. Nach der hier gemeinten Version (Dio, frg. 43,26ff. Zonar. VIII 15) starb er in einem nagelgespickten Marterkasten zum Wachen und Stehen gezwungen (vgl. Klebs in: RE. II 2,2086ff. s.v. Atilius Nr. 51; die Stelle: 2090). Das Original war vermutlich im 16. Jh. bekannt, da es die Grundlage für die Benennung eines Münzbildes bei Fulvius Ursinus gewesen sein dürfte (Gallaeus, 1598 Taf. 38; hier Abb. 93; vgl. Beazley, a.O. mit Anmerkung von Hill, der einen Denar des L. Livineius Regulus als das Original erschließt).

1. Hälfte 18. Jh.

928

Bild 2,30 x 1,85, flach. Form 9, beide Kanten abgeschrägt. 2,54 x 2,05 x 0,50.

Kopf des Pompeius Magnus im Profil.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,237.

Kopie des Aquamarin der Slg. Devonshire, hier Nr. 531. Der moderne Ursprung zeigt sich im mißverstandenen Anastole-Motiv (die Locke hängt in die Stirn, statt sich vom Haaransatz weg zu sträuben) und in der in unantiker Weise vereinfachten gewellten Schläfenhaarpartie.

1. Hälfte 18. Jh.

929

Bild 2,67 x 1,06, konvex. Form 15, beide Kanten abgeschrägt. 2,70 x 2,13 x 0,75.

Porträtbüste des Cicero (›Solon‹, ›Maecenas‹) mit einem Mantelstück.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,290. Cades IV D 36.

Vgl. hier Nr. 535, 859. Ein Sardonyxkameo mit ›Maecenas‹-Porträt von Gaspare Capparoni (1761-1808): L. Pirzio Biroli Stefanelli, Xenia 2, 1981, 88 Nr. 1.

1. Hälfte bis Mitte 18. Jh.

Kaiser und Prinzen

Caesar

930

Gelblich, durchsichtig. Bild 2,22 x 1,77, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,47 x 2,03 x 0,66.

Büste Caesars im Profil, mit dichtem Lorbeerkranz, Paludamentum um die Büste, einem Stern vor der Stirn, dem lituus hinter dem Nacken. (Der Punkt links vom lituus ist ein Bläschen im Glas.)

Original: Chalcedon, einst in Frankreich.

Publ: Lippert[1] III 2,277.

Repliken: Rossi – Maffei I Taf. 7. Cades IV C 247-251. Mariette II 2,41 = Reinach Taf. 101 (3,7 x 2,5). Marlborough I 3 = Reinach Taf. 109 (2,8 x 2,0). Dalton Nr. 1036 Taf. 34 (»This type of Caesar was popular in the sixteenth and seventeenth centuries«). Der Schöpfung liegen zugrunde Denare des M. Mettius, von 44 v. Chr.), mit dem lituus: Crawford Nr. 480/2a, 2b Taf. 56. Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 79; 85,7.9.

Der Stern vor der Stirn ist übernommen von nach dem Tod Caesars geprägten Münzen; er ist Zeichen für die Vergöttlichung Caesars, vgl. Crawford Nr. 534/1 Taf. 63 (Aureus, 38 v. Chr.); Divus Augustus 39 Anm. 261.

16.-17. Jh.

931

Bild 0,95 x 0,77, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 1,05 x 0,89 x 0,38.

Büste Caesars im Profil mit Lorbeerkranz und Paludamentum, im Nacken der lituus.

Original: Karneol, Berlin (Ost) aus Slg. Stosch.

Publ: Winckelmann cl. 4,195. Lippert[1] II 2,272. Erwähnt, Bernoulli Römische Ikonographie I 152. Berlin Nr. 6986 Taf. 52. Furtwängler, AG. Taf. 47,35.

Entgegen Furtwänglers Meinung scheint mir dieses Porträt nicht antik. Der Kopf läßt sich wegen des Miniaturformates und der etwas flüchtigen Zeichnung schwer beurteilen (Kopfhöhe Kinn–Scheitel: 0,35); wäre er antik, so müßte er im 1. Jh. v. Chr. entstanden sein, vgl. etwa Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 85,13. Vom Stil des 1. Jh. v. Chr. weicht aber deutlich ab: nicht die – durchaus mögliche – Größe der Büste, sondern die theatralische Art der Manteldrapierung, die riesige Fibel; vgl. dagegen: Vollenweider, Porträtgemmen Taf. 127,1; 156,4.

16.-17. Jh.

Augustus

932

Bild 1,83 x 1,35. Positivabdruck, Bildgrund flach. Rohling, 2,50 x 1,94 x 0,50.

Porträtkopf des Augustus mit Lorbeerkranz.

Original: Verschollen.

Publ: Raspe – Tassie 11079.

Wohl freie Nachschöpfung eines Aureus wie Hirmer, RM. Taf. 36, 140 V. Der Haarstil mit rundlichen Ein-

zellocken entspricht nicht dem antiken Zeitstil. Das Profil ist durch hängende Nasenspitze und gespitzten Mund verändert, die Stirnhaarpartie frei gestaltet. Die über dem Ohr nach vorn gestrichenen Schläfenlocken entsprechen dem Geschmack des 18. Jh., vgl. E. Nau, Lorenz Natter 109f. Nr. 119 Abb. 88; Lipold Taf. 166,7.8.

(Etwa Mitte) 18. Jh.

Germanicus

933
Bild 1,58 x 1,25, konvex. Form 15, Kanten stark abgeschrägt. 1,65 x 1,46 x 0,45.

Porträtbüste des Germanicus. Gute Arbeit.

Original: Schwarzer Achat, einst Slg. de France, Wien.

Publ: Lippert[2] III 2,250 (Germanicus).

Vorbild dürfte ein As des Claudius, wie Hirmer, RM. Taf. 48, 185 V gewesen sein, dessen Züge idealisiert wurden. Auch der Haarstil wurde im Sinne des Zeitgeschmacks verschönert, deutlich vor allem in den übertrieben regelmäßigen Nackenlocken. Das Oberkopfhaar entwickelt sich nicht organisch vom Wirbel aus, ist vielmehr aus einer Reihe Sichellocken mit einem Verlegenheitsübergang zur Stirnlocke und einer zweiten Reihe längerer geschlängelter Locken zusammengesetzt.

18. Jh. (vor 1776).

934
Bild ca. 1,50 x 1,20, flach, Kante gerundet. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,65 x 1,43 x 0,40.

Porträtkopf des Germanicus. Vierfach gewellter Büstenabschluß.

Original: Karneol, einst Slg. Brühl.

Publ: Lippert[2] III 2,264 (Claudius).

Nach einem Sesterz des Claudius wie BMC Empire I 193 Nr. 214 Taf. 37,2. Hirmer, RM. Taf. 48,185 V. Der Nachahmer hat die korrekte Wiedergabe des Haarwirbels vernachlässigt.

1.-3. Viertel 18. Jh.

935
Bild 1,26 x 1,00, minimal konvex. Form 22, Unterkante abgeschrägt. 1,49 x 1,24 x 0,38.

Porträtbüste eines jungen Mannes, sog. Germanicus bzw. Marcellus, mit Stirnlocken.

Original: Sard verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,296 (Germanicus).

Kopie eines Aquamarin, einst im Besitz von Fulvius Ursinus, Imag. Illustr. Append. K »Germanicus« statt »Marcellus Augusti Nepos«, vgl. hier zu Nr. 4; Lippert[1] II 2,304, hier Taf. 163. Kopie des 16. Jh.s: Sardonyx oder Karneol?, einst Slg. Rubens, jetzt Leningrad, Ermitage, Neverov, The Burlington Magazine 121, no. 916, July 1979, 432 Abb. 51, 52.

16.-17. Jh.

Otho

936
Bild 1,53 x 1,07, flach. Form 14, obere und untere Kante abgeschrägt. 1,80 x 1,40 x 0,48.

Kopf des Otho, barhäuptig.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[2] III 2,283.

Wohl nicht antik, sondern nach einer Münze wie BMCEmpire I 366 Nr. 16 Taf. 60,10 (Aureus, 69 n. Chr.) geschnitten. Antik: hier Nr. 587.

17. bis 1. Hälfte 18. Jh.

Antoninus Pius

937
Blaugrün, durchscheinend. Bild 4,77 x 3,43, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 5,15 x 3,80 x 0,82.

Büste des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz im Panzer und Paludamentum, im Profil. Das Gesicht des Kaisers ist zart und durchgeistigt: unter glatter, leicht gewölbter Stirn wird das aufwärtsblickende Auge von schräg abfallender, die Blickrichtung verstärkender Braue überdacht. Die Nase ist sehr schmal, ihr Rücken gerade. Eine Nasenfalte verläuft parallel zum hängenden Schnurrbart, der wie der Bart aus kleinen flockigen Locken besteht.

Links: A, rechts: V, jeweils liegend.

Original: Nicolo, Paris, Cabinet des Médailles, in Fassung des 16. Jh.s.

Publ: Mariette II 2,66 = Reinach Taf. 103. Lippert[1] III 2,378; [2] II 738. Chabouillet Nr. 2093. Raspe – Tassie 11750. Gebhart, Gemmen und Kameen 160 Abb. 22 (blaue Glaspaste, München). Les pierres gravées. Guide du visiteur (1930) 33 Nr. 2093. Richter, EG. II Nr. 779 (als nachantik erkannt).

Nach Motiv und Stil nächstvergleichbar ist das Antoninus-Pius-Porträt auf der Rückseite eines antiken (?) Kameo aus dem Besitz von Lorenzo Medici in Neapel, das schon im ›Inventario Barbo‹ von 1457 aufgeführt ist (Tesoro Nr. 45 Abb. 60). Nicht von gleicher Hand, wie die unterschiedliche Wiedergabe von Bart

und Gewand zeigen. Das Porträt dürfte nach einem Medaillon wie Hirmer, RM. Taf. XI,327 V geschnitten sein, wobei die Züge des Kaisers dem Zeitstil gemäß veredelt wurden. Der nach oben gerichtete Blick findet sich sowohl bei Münzen (z. B. Hirmer, RM. Taf. 77,321 V; 78,323 V, XI 324 V) wie an vielen plastischen Porträts (M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit Taf. 1,2 und passim).
Die in perspektivischer Sicht – wie Bronzelettern – geschriebenen Buchstaben sollen wohl AV(relius) gelesen werden (Richter: Augustus?).
Antiken Vorbildern ähnlich nahe: Eichler–Kris Nr. 338, 339 Abb. 69, Taf. 49; Kris, Steinschneidekunst 30 Nr. 52, 53 Taf. 17.

15. Jh.

Commodus

938
Bild 1,64 x 1,30, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,75 x 1,42 x 0,26.

Porträt des Commodus als Hercules im Löwenfell. Der Blick ist nach oben gerichtet (Pupillenpunkt am Oberlid). Einige Gewandfalten schließen bogenförmig den Hals ab.

Original: Plasma, Florenz.

Publ: Gori I 15,4 = Reinach Taf. 10. Lippert[1] I 2,410; [2] II 780. Raspe–Tassie 11926. Bernoulli, Römische Ikonographie III 233.

Das Porträt ist geschnitten in Anlehnung an einen Sesterz wie Von Matt – Kühner, Die Caesaren Abb. 92 (= BMC IV Nr. 711); Hirmer, Römische Kaiserporträts Abb. 27. Das Löwenfell ist frei gestaltet. Der Halsabschluß durch ein Gewandstück statt durch die geknoteten Tatzen widerspricht antiker Regel. Die gleiche Art des Halsabschlusses begegnet bei den capita iugata von Hercules und Commodus, Richter, EG. II Nr. 566 = London Nr. 2019 Taf. 25; bei dem Commodusporträt AGD. I 3 Nr. 2812 Taf. 265, die, wenn meine Beobachtung richtig ist, auch nicht antik sein können. Zu Commodus im Löwenfell vgl. hier Nr. 772.

17. bis frühes 18. Jh.

939
Bild 1,66 x 1,38, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 1,78 x 1,59 x 0,37.

Porträtkopf des Commodus im Löwenfell. Nach oben blickendes Auge mit Pupillenpunkt am Oberlid. S-förmige Locken bilden das Stirnhaar, kleine gebogene Haarflocken den Bart. Bogenförmige Gewandfalten schließen den Hals ab.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] III 1,220 (Hercules).

Replik von Nr. 938 mit etwas längerem Bart und frei gestaltetem Stirnhaar.

17. bis frühes 18. Jh.

Kaiserinnen

Livia

940
Hell gelblich, durchsichtig. Bild 1,40 x 1,0, flach. Form 19, Kanten abgeschrägt. 1,66 x 1,22 x 0,42.

Porträtbüste der Livia als Demeter, mit Ährenkranz und über den Hinterkopf gezogenem Mantel.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,282; [2] II 594.

Kopie von hier Nr. 581.

18. Jh.

Plotina

941
Zart rosa, durchsichtig. Bild 1,92 x 1,52, flach. Form 10, beide Kanten abgeschrägt. 2,04 x 1,64 x 0,39.

Porträtbüste der Plotina, Gemahlin des Traian.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] II 2,355; [2] II 705.

Nach einer Münze wie von Matt – Kühner, die Caesaren Abb. 79 b (Aureus 117 n. Chr.) oder Hirmer, RM. Taf. 70,273 V (Sesterz ca. 113/117 n. Chr.). Die Löckchenreihe über der Stirn ist mißverstanden und als gepunktetes (Metall?-)Band wiedergegeben; statt eines gedrehten Schlaufenzopfes ist ein hakenförmig endender Zopf dargestellt.

1. Hälfte 18. Jh.

Faustina maior

942
Etwas bräunlich, durchsichtig. Bild 2,56 x 2,0, flach. Form 10, Kanten abgeschrägt. 2,63 x 2,13 x 0,44.

Porträtbüste der Faustina maior, Gemahlin des Antoninus Pius (141 n. Chr. gestorben und konsekriert).

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] III 2,386; [2] II 746.

Nach Lippert[2] von Girolamo Rossi (vgl. hier Nr. 944). Kopie eines verschollenen Karneols, Cades IV C 505; ähnlich einem Sesterz wie Hirmer, RM. Taf. XIII 331 V (141/161 n. Chr.). Abgesehen von dem etwas grimmigen Gesichtsausdruck verraten

kleine Mißverständnisse die moderne Hand: Die beiden unteren, hinter dem Ohr beginnenden Zöpfchen sind nicht richtig bogenförmig zu dem Mittelzopf auf dem Hinterkopf geführt, sondern wie abgeschnitten. Ein Tunicasaum unter dem Mantel, der hier überdies eine Borte zu haben scheint, ist bei den antiken Vorbildern nicht zu sehen. Antike Gemmen: Richter, EG. II Nr. 553. AGD. II Nr. 547 Taf. 94 (Privatporträt oder Faustina maior?).

Um 1730.

Didia Clara

943
Bild 1,75 x 1,37, flach. Form 8, Kanten abgeschrägt. 1,82 x 1,50 x 0,34.

Büste der Didia Clara, Tochter des Didius Iulianus in eng anliegendem Kleid mit bortenbesetztem rechteckigen Ausschnitt und Mantel. Stilverwandt Nr. 945.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,418; [2] II 795. Cades IV C 546 (Didia Clara).

Vorbild dürfte eine Münze gewesen sein, vgl. hier zu Nr. 776, das Porträt wurde im Sinne des Zeitstils verschönert, die Büste in anachronistischer Weise dem Iulia-Porträt, hier Nr. 583, nachgebildet.

Wohl 2. Viertel 18. Jh.

Zeitgenossen

944
Farblos mit violetten Schlieren. Bild 1,25 x 0,92, flach. Form 14, Unterkante abgeschrägt. 1,50 x 1,24 x 0,42.

Porträtkopf Philipp von Stoschs. Das in bewegten Sichellocken gravierte Haar ist in die Stirn gestrichen, läßt die Schläfenecke frei. Unten: **ΡΟΣΙΟΣ**, Signatur von Girolamo Rossi.

Original: Unbekannt.

Girolamo Rossi (Rosi) aus Livorno, genannt ›Il Livornese‹, arbeitete um 1730 in Rom, vgl. Eichler – Kris Nr. 560. Mariette I 143. Thieme – Becker 29, 65.

Das Porträt ähnelt dem Stosch-Porträt von Natter, Stirn- und Nackenhaar sind kürzer, antiken Vorbildern näher, vgl. E. Lau, Lorenz Natter 95 Nr. 76 Abb. 75. Lau führt Natters Porträt zurück auf eine Medaille von J. Karl Hedlinger von 1728 (a. O. 31 Abb. 12), ihrerseits eine freie Nachbildung der Büste Bouchardons von 1727. Ein Stosch-Porträt von Ghinghi: Cades IX 19 (signiert GHINGHI F.). Werke von Girolamo Rossi: Cades IX 39-42, das Stosch-Porträt ist nicht darunter. Zu Stosch-Porträts: Zazoff, FS. 3 Taf. 1 (Bouchardon), 16 f. Taf. 5,2.3 (Ghezzi).

Um 1730.

945
Bild 1,56 x 1,20, flach. Form 8, Kanten abgeschrägt. 1,55 x 1,28 x 0,30.

Porträtbüste eines Knaben von etwa 3 bis 5 Jahren, im Paludamentum. Hohe runde Stirn, gerade Nase, etwas zurückgesetzte Mundpartie, großes Auge ohne Binnenzeichnung. Das zarte Haar besteht aus sichel- und S-förmigen Lockensträhnen. Das gefibelte Paludamentum ist vorn einmal umgeschlagen, ein gefalteter Zipfel fällt von hinten nach vorn.

Original: Karneol, verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,324; [2] II 643 (Britannicus). Cades IV C 610. Cades, Uomini illustri 9,429 (Saloninus Valerianus, Sohn des Gallien). M. van der Meulen, Petrus Paulus Rubens Antiquarius (1975) 134 Taf. IX B.

Van der Meulen findet den Lippert-Abdruck der Karneolgemme, die sie irrtümlich als Kameo bezeichnet, sehr ähnlich einer Rubens-Zeichnung mit dem Porträt des »C. Caesar Augusti nepos« (a. O. Taf. IX A oben rechts). Die unterschiedliche Manteltracht und Kopfhaltung schließen eine Identifizierung m. E. aus. Der Stil entspricht weder dem des 16. Jh.s, noch dem augusteischer Zeit. Der Gemmenschneider, der dieses vorzügliche Kinderporträt schuf, hat jedoch seinen Stil offenbar an augusteischen und tiberischen Gemmen geschult. Die Frisur ist antikisch, ohne ein direktes Vorbild zu kopieren. Die Form des Paludamentum weicht von den auf antiken Gemmen und Münzen üblichen Typen ab. Offenbar handelt es sich nicht um einen beschnittenen Mantel, sondern um ein schalartiges, um die als Wiedergabe einer Rundplastik gedachte Büste geschlungenes Tuchstück. Das Köpfchen könnte von der Hand L. Natters stammen, erinnert an sein Porträt des Willem V. als Kind (E. Nau, Lorenz Natter 45 Abb. 26, 103 Nr. 96).

Ca. Mitte 18. Jh.

946
Bild 1,50 x 1,27, wenig konvex. Form 15, Kanten abgeschrägt. 1,57 x 1,37 x 0,33.

Porträt eines Knaben im Paludamentum. Die Zartheit des Gesichtes mit großem Auge, leicht geöffneten Lippen wird durch die Haarfülle hervorgehoben. Wahrscheinlicher ein Zeitgenosse als ein antiker Prinz.

Original: Verschollen.

Publ: Lippert[1] I 2,434 (Diadumenianus).

Die sehr gute Arbeit lehnt sich an den Stil frühaugusteischer Gemmen an, vgl. hier 553. Die doppelte Sichellockenreihe am Hinterkopf weicht vom antiken Frisurtypus ab. Daß das Paludamentum oberhalb der Fibel als geschlossene Stoffkante durchgezeichnet wurde, ist ein antiquarischer Fehler.

18. Jh.

Nachträge

Zu S. 20f.

R. Kassel verdanke ich den Hinweis auf folgende Stelle eines Briefes W. von Wolzogens an Schiller vom 2. 8. 1804: »Grüße Göthe von mir – ich werde suchen, was ich ihm aus diesem barbarischen Lande [Rußland] mitbringen kann – gern hätte ich eine schöne Sammlung von Abdrücken geschnittener Steine in Glas gekauft. Man verlangte aber für 400 Stück gegen 600 Thlr. 100 Dukaten habe ich geboten, erhielte sie aber nicht.« Goethe, Begegnungen und Gespräche, ed. E. u. R. Grumach V (1985) 516. Vgl. auch Femmel–Heres Z. 276.

165 Cambridge, Fitzwilliam Museum. Perceval bequest 1922. Henig–Scarisbrick–Whiting, Cat. Nr. 172 (in Druck).

760 Die Genfer Glaspaste: H. Jucker, JbBerlMus. 26, 1984, 65 Abb. 30 (Typus III »Erster dakischer Triumph(?)«).

324 u. 793 Slg. Merz. Vollenweider, Deliciae Leonis (1984) Nr. 361 u. 303.

900 Eine weitere Glaspaste vom gleichen Original: Sternberg, Auktion 17, 9. u. 10. Mai 1986 Nr. 400.

48, 73, 103, 141, 147, 154, 220, 272, 304, 356, 410, 438, 445, 463, 530 A, 535, 538, 539, 550, 558, 559, 569, 574, 583, 752, 835 Publ: Zwierlein-Diehl, Weltkunst, Heft 21 1. November 1985, 3302-3307. Der Weltkunst Verlag stellte freundlicherweise die Lithos der Farb-Abbildungen für Taf. A zur Verfügung.

DIE TAFELN

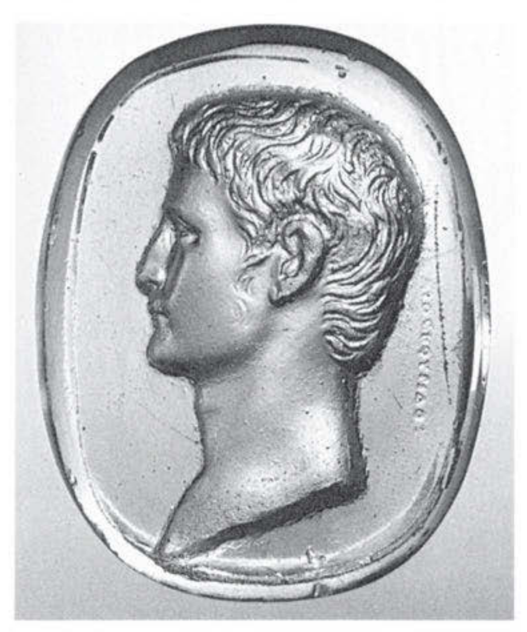




1 3,5 : 1



2 2,5 : 1



3 3,5 : 1



3 Abguß 3,5 : 1



3 Abguß 3,5 : 1



4 2,5 : 1



5 3 : 1



6 3 : 1

7 3 : 1



8 4 : 1



9 2,5 : 1



10 2,5 : 1



12 3 : 1



11 3 : 1



13 3,5 : 1



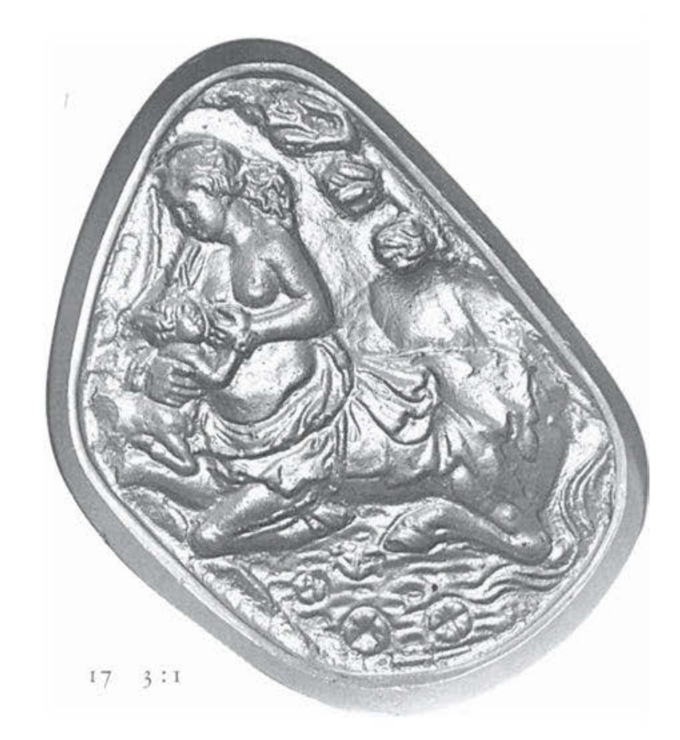
14 3 : 1



15 4 : 1



16 3 : 1



17 3 : 1



18 3 : 1



19 3 : 1



20 4:1



21 4:1

Tafel 6 *Griechische Intagli, 5.-4. Jh. v. Chr.*



22 3 : 1

23 4 : 1

24 4 : 1

25 4 : 1

26 4 : 1

27 4 : 1

Slg. Devonshire, Glaspaste Müller 3 : 1

28 4 : 1



29 3:1



30 3,5:1



31 3:1



32 4:1



33 3:1



34 4:1



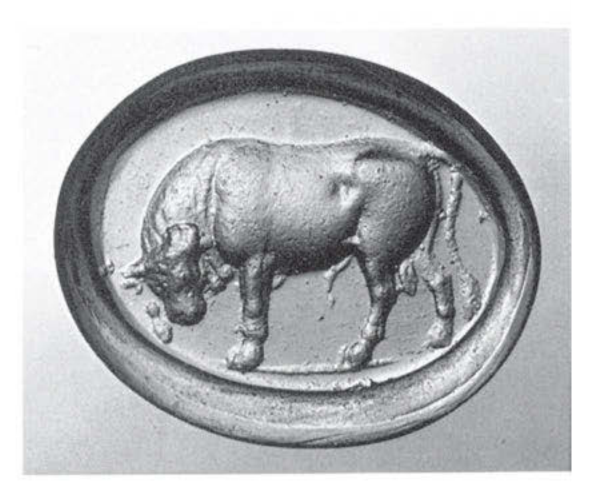
35 4:1



36 3:1



37 3,5:1



38 4:1



39 4:1



40 4 : 1



41 4 : 1



42 2,5 : 1



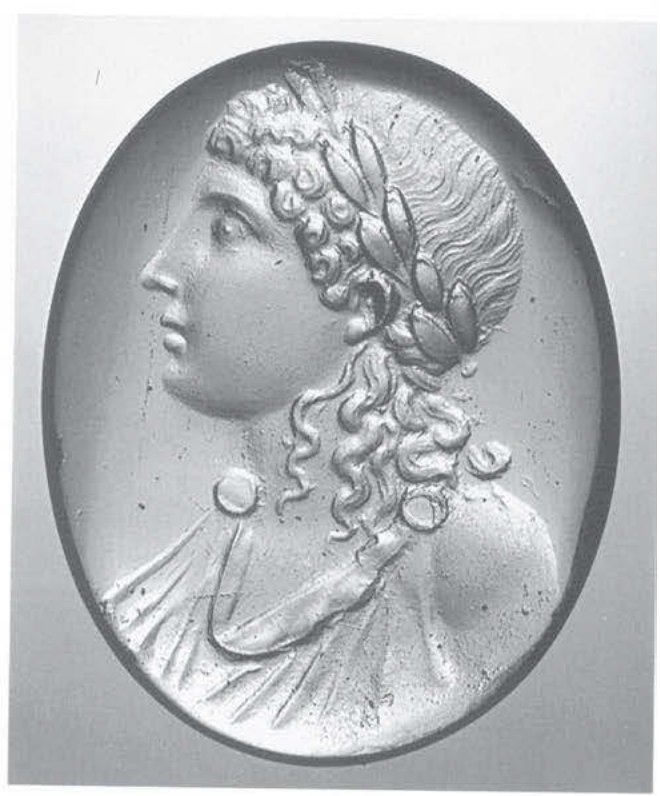
43 4 : 1



44 3 : 1



45 3 : 1



46 2,5 : 1



47 3 : 1



48 3 : 1



49 4 : 1



50 3 : 1



51 4 : 1



52 4 : 1



53 3 : 1



54 4 : 1



55 3 : 1



56 4 : 1



57 4 : 1



58 4:1



59 4:1



60 3,5:1



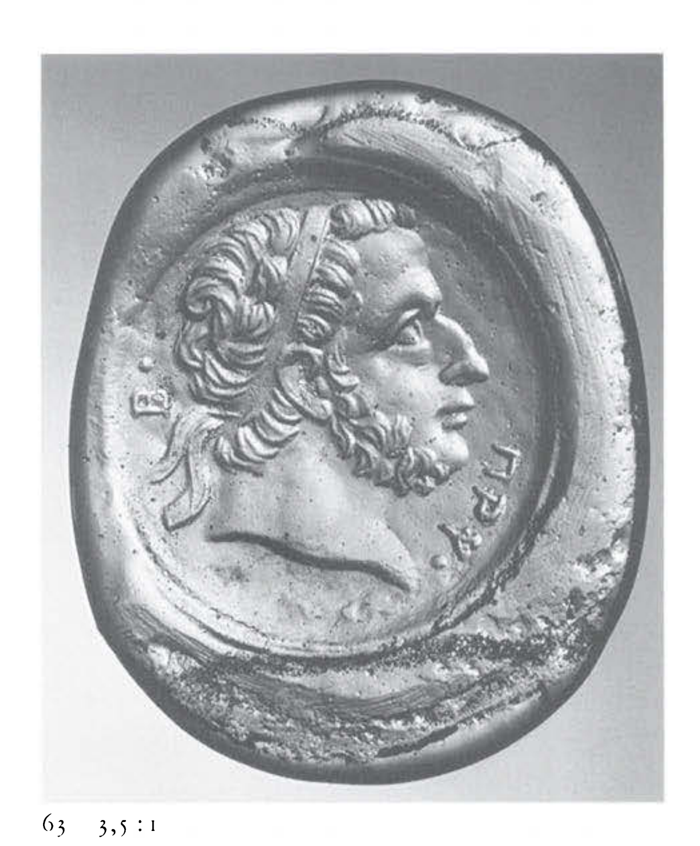
61 3:1



62 4 : 1



Slg. Müller, Bonn 3 : 1



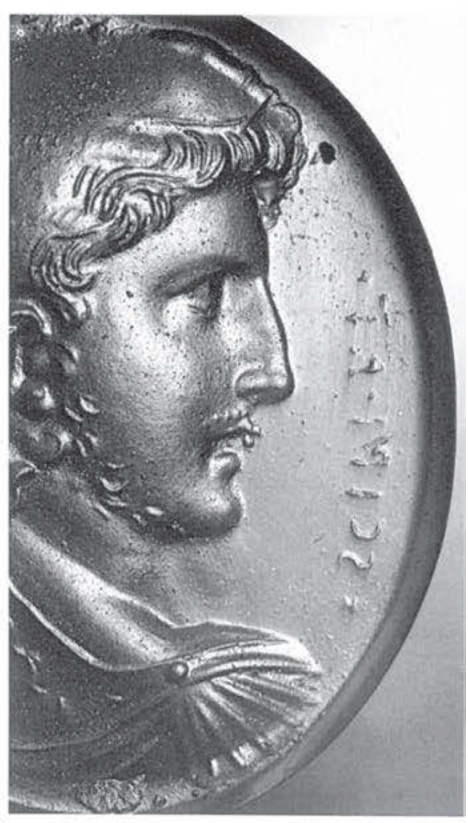
63 3,5 : 1



63 Abguß 3,5 : 1



64 A 4:1



64 A 6:1



64 B 3:1



65 3:1



66 3 : 1



67 3 : 1



68 3 : 1



69 3,5 : 1





70 4:1



71 4:1



72 4:1



73 3:1



74 4:1



75 3,5:1



76 3 : 1



77 3 : 1



78 3 : 1



79 5 : 1



80 4:1



81 3,5:1



82 4:1



83 4:1



84 4 : 1

85 4 : 1

86 4 : 1

87 4 : 1

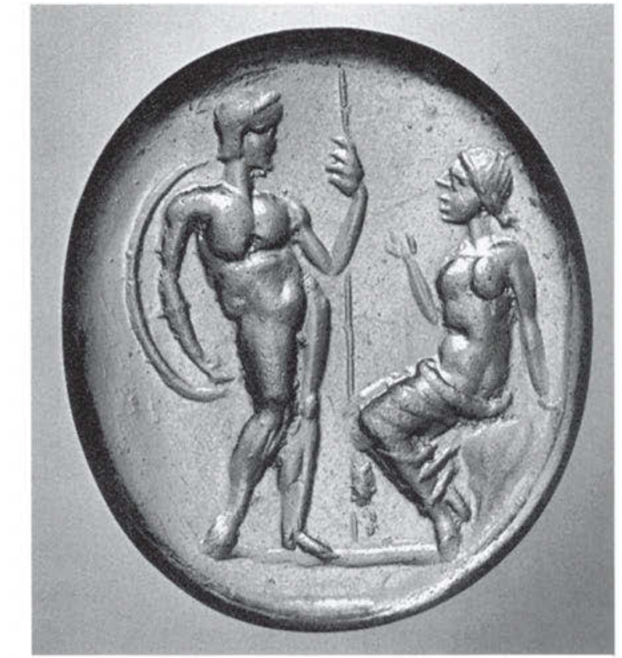
88 4 : 1

89 4 : 1

90 3 : 1



91 4:1



92 4:1



93 3:1



94 3:1



95 4:1



96 3:1



97 4:1

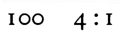


98 4:1



99 4:1





100 4:1



101 3:1

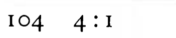


102 4:1



103 4:1





104 4:1



105 4:1



106 4:1



107 4:1



108 4:1



109 4:1



110 3,5:1



111 4:1



112 4:1



113 4:1



114 3:1



115 4:1



116 4:1



117 4:1



118 4:1



119 4:1



120 4:1



121 3:1



122 3:1



123 4:1



124 3:1



124 ca. 3,5:1



124 ca. 3,5:1



125 3,5:1



125 ca. 5:1



126 3:1



127 4:1



128 4:1



129 3:1



130 3:1



131 4:1



132 4:1



133 4:1



134 4:1



135 4:1



136 3,5:1



137 4:1



138 4:1



139 4:1



140 4:1



141 3 : 1



142 5 : 1



143 3 : 1



144 3,5 : 1



145 4 : 1



146 2,5 : 1



147 3 : 1



147 Abdruck 3 : 1



147 Abdruck 3 : 1



148 3:1



149 3,5:1



150 4:1



151 4:1



152 4:1



153 2,5:1



154 A 4:1



154 B 4:1



155 3:1



156 5:1



157 3:1



158 4:1



159 4:1





160 4:1



161 4:1





162 4:1



163 4:1




164 4:1



165 4:1



166 4:1



167 4:1



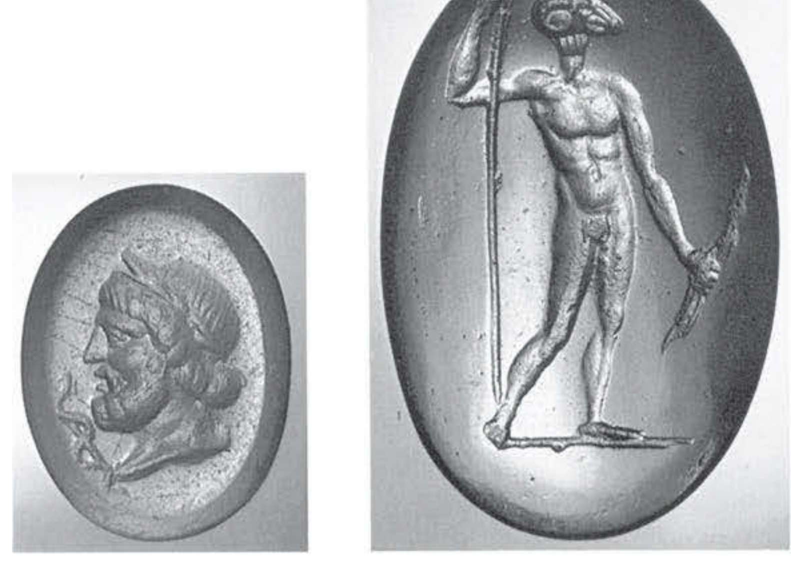
168 4:1



169 4:1



170 4:1



171 4 : 1

172 4 : 1



173 4 : 1



174 3,5 : 1



175 4 : 1



176 4 : 1



177 4 : 1



178 4:1



179 3,5:1



180 4:1



181 4:1

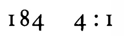


182 4:1



183 4:1

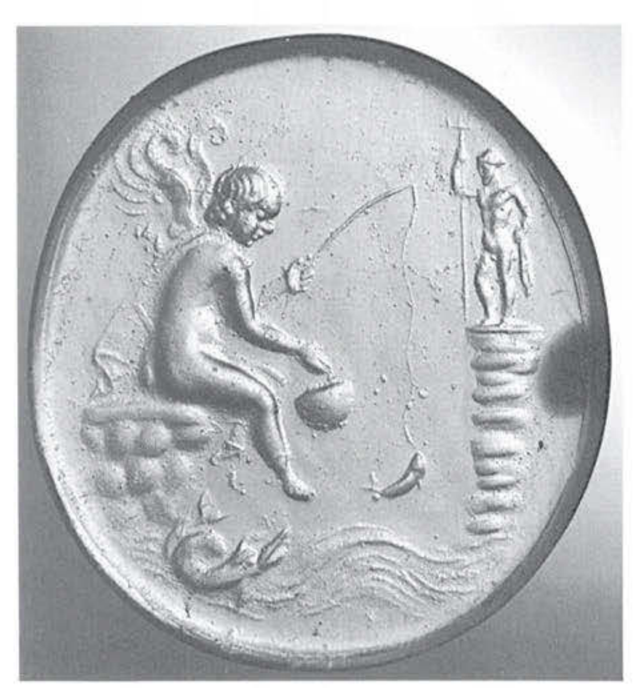




184 4:1



185 4:1



186 3:1



187 3,5:1



188 4:1



189 4:1





190 4:1



191 4:1



192 4:1



193 4:1



194 4:1

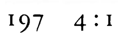


195 4:1

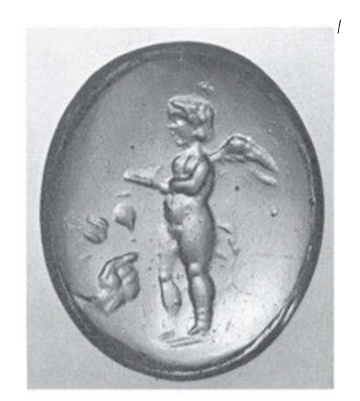


196 4:1





197 4 : 1



198 4 : 1



199 4 : 1



200 4 : 1



201 4:1



202 4:1



203 4:1



204 4:1



205 3:1



206 4:1



207 4:1



208 4:1



209 4:1



210 4:1



211 3:1



212 4:1

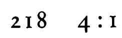


213 4:1

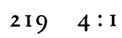

214 3,5 : 1


215 4 : 1


216 3 : 1



218 4 : 1


217 4 : 1



219 4 : 1


220 4 : 1



221 3,5 : 1

222 4 : 1

223 4 : 1

224 4 : 1

225 4 : 1

226 4 : 1

227 4 : 1

228 4 : 1



229 4:1



230 4:1



231 4:1



232 3:1



233 4:1



234 4:1



235 4:1



236 4:1



237 A 4:1



237 B 4:1



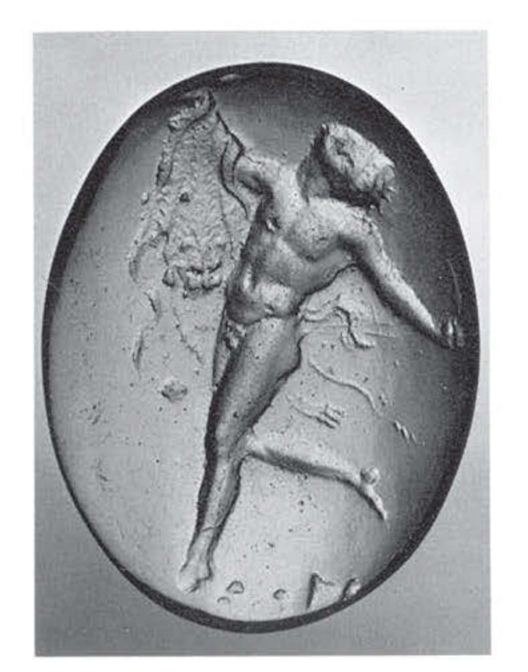
238 4:1



239 4:1



240 2:1

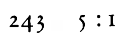


241 4:1



242 4:1





243 5 : 1



244 4 : 1



245 3 : 1



246 4 : 1



247 4 : 1



248 3 : 1



249 4 : 1



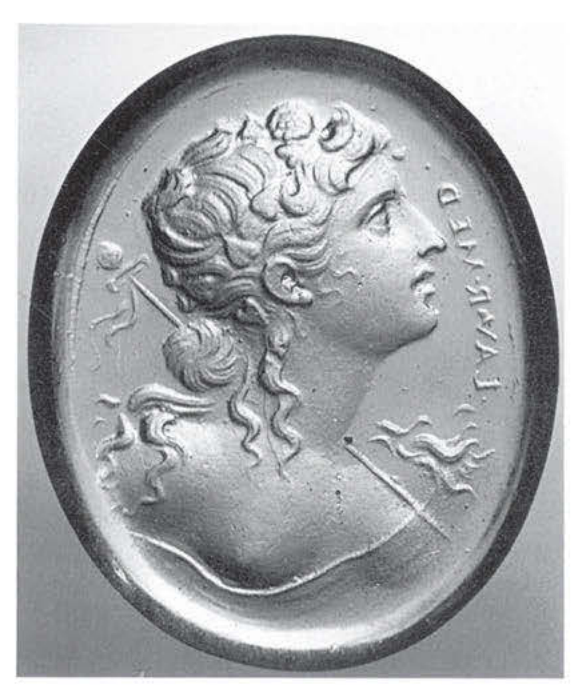
250 4:1



251 4:1



252 4:1



253 3:1



254 3:1



255 3,5 : 1

256 3,5 : 1

257 3 : 1

258 4 : 1

259 4 : 1

260 4 : 1

261 4 : 1

262 4 : 1



263 4:1



264 4:1



265 4:1

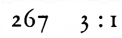




266 4:1



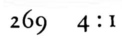
267 3:1





268 4:1





269 4 : 1



270 4 : 1



271 4 : 1



272 4 : 1



273 4 : 1



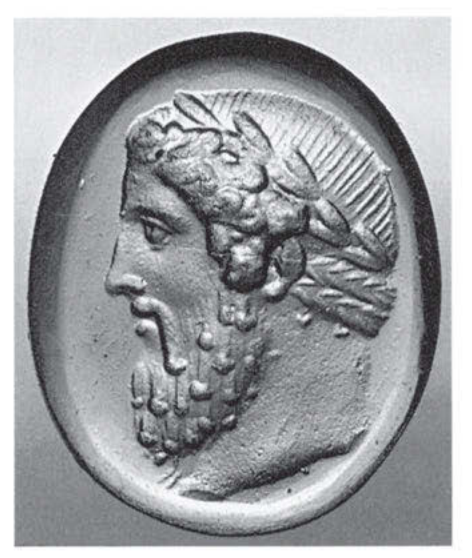
274 3,5 : 1




275 4:1



276 4:1



277 4:1



278 4:1



279 4:1



280 4 : 1



281 3 : 1



282 4 : 1



283 5 : 1



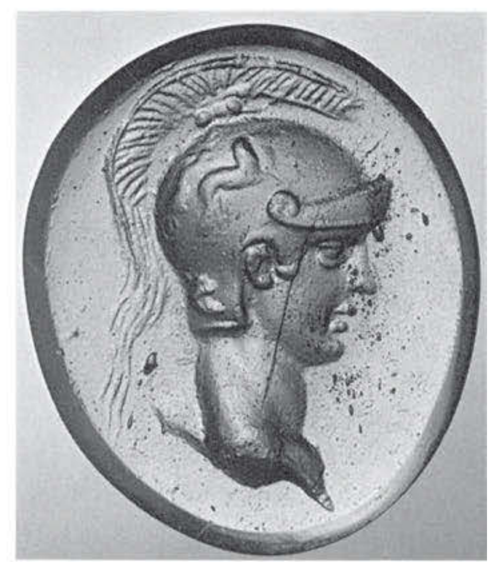
284 3,5 : 1



285 3,5 : 1



286 4 : 1

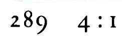


287 4 : 1



288 4 : 1





289 4 : 1



290 4 : 1



291 4 : 1



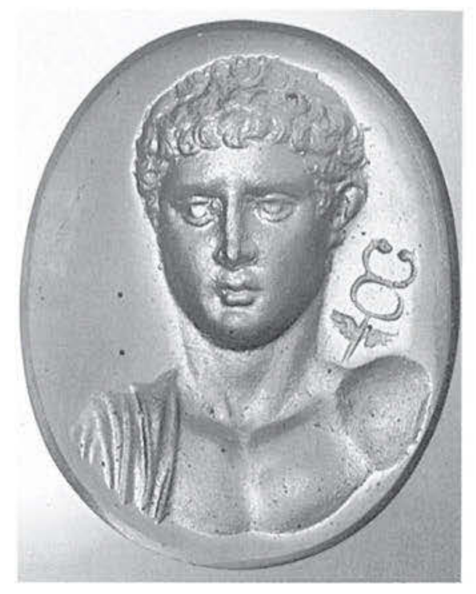
292 4 : 1



293 4 : 1



294 4 : 1



295 2,5 : 1



296 4 : 1



297 4 : 1



298 4 : 1



299 4 : 1



300 3 : 1



301 1,5 : 1



302 3 : 1



303 4 : 1



304 3 : 1



305 4 : 1



306 3,5 : 1



307 3 : 1

308 4 : 1

309 4 : 1

310 3 : 1

311 4 : 1

312 3,5 : 1

313 3,5 : 1





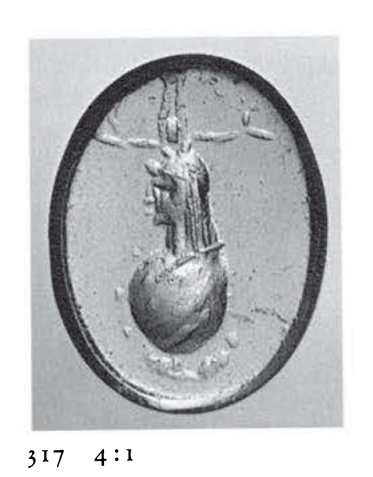
314 5:1



315 3:1



316 4:1



317 4:1



319 4:1



320 4:1



318 4:1



321 5:1



322 3:1



323 4:1



325 4:1



324 3:1



326 4:1



327 4:1



328 4:1



329 4:1



330 4:1


331 4:1


332 4:1


333 3:1


334 4:1


335 3:1


336 4:1



337 4 : 1



338 3 : 1



339 4 : 1



340 4 : 1





341 4 : 1



342 4 : 1



343 3 : 1



344 3 : 1



345 5 : 1



346 3 : 1



347 3 : 1



348 4 : 1



349 3 : 1



350 4:1



351 4:1



352 4:1



354 3:1



353 4:1



355 4:1



356 3 : 1



357 4 : 1



358 5 : 1



359 4 : 1



360 5 : 1



361 4 : 1



362 4:1

363 4:1

364 4:1

365 4:1

366 4:1

367 3,5:1

368 3:1

369 4:1




370 4:1


371 4:1


372 3:1


373 4:1


374 4:1



375 4 : 1



376 3,5 : 1



377 4 : 1



378 4 : 1



379 4 : 1



380 3:1



381 4:1



383 A 4:1



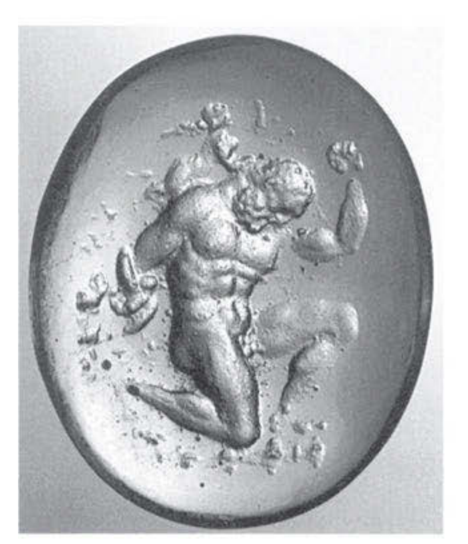
383 B 4:1



382 3:1



384 3:1


385 4 : 1


386 3 : 1

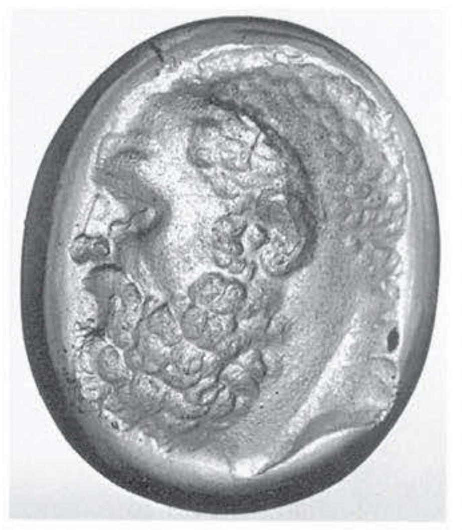

387 3 : 1


388 3 : 1


390 4 : 1


389 3,5 : 1


391 4 : 1



392 4 : 1



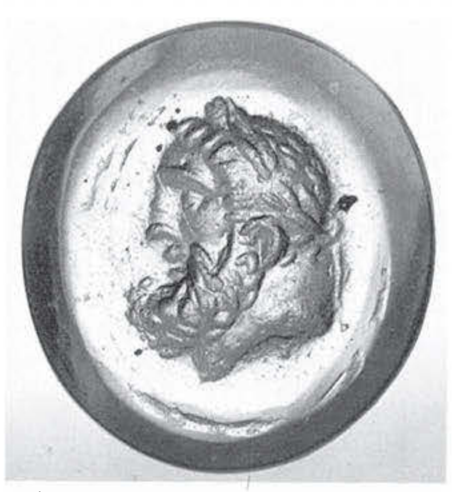
393 4 : 1



394 4 : 1



395 4 : 1



396 5 : 1



397 4 : 1



398 4 : 1



399 4 : 1



400 4 : 1



401 4 : 1



402 4 : 1



403 4 : 1



404 3,5 : 1



405 2,5 : 1



406 4 : 1



407 4 : 1



408 3,5 : 1



409 4 : 1



410 4 : 1



411 3:1



412 3,5:1



413 3,5:1







414 4:1

415 4:1





416 3 : 1



417 3,5 : 1



418 4 : 1



419 3 : 1



420 4 : 1



421 3 : 1



422 3 : 1



423 3,5 : 1



424 4 : 1



425 3 : 1



426 4 : 1







427 4 : 1

428 4 : 1



429 4 : 1



430 5 : 1



431 4 : 1



432 3,5 : 1



433 4 : 1



434 4 : 1



435 3 : 1



436 3 : 1



437 3 : 1



438 3,5 : 1



440 4 : 1



439 4 : 1



441 3,5 : 1



442 4 : 1



443 4 : 1



444 4 : 1



445 4 : 1



446 4 : 1



447 5 : 1



448 3,5/ : 1



449 4 : 1


450 4:1


451 4:1


452 4:1


453 3,5:1


454 4:1


455 4:1


456 4:1


457 4:1


458 5:1


459 4:1


460 4:1


461 4:1


462 4:1


463 4:1


464 4:1

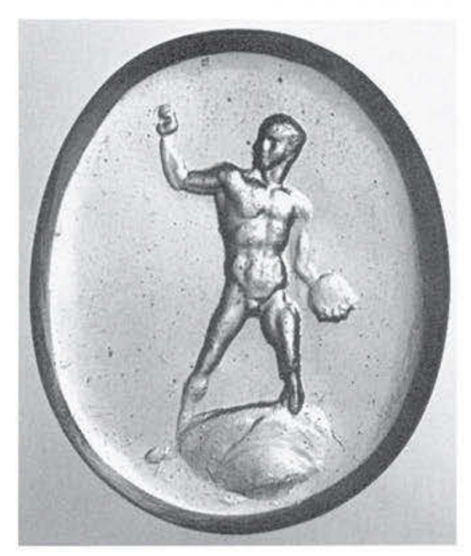

465 3,5 : 1


466 5 : 1


467 4 : 1


468 5 : 1


469 4 : 1


470 3 : 1



471 4 : 1



472 4 : 1



473 4 : 1



474 4 : 1







475 4 : 1

476 4 : 1


477 4 : 1


478 4 : 1


479 4 : 1


480 4 : 1


481 4 : 1


482 4 : 1


483 4 : 1


484 5 : 1



485 4 : 1



486 3 : 1



487 4 : 1



488 4 : 1



489 5 : 1



490 5 : 1

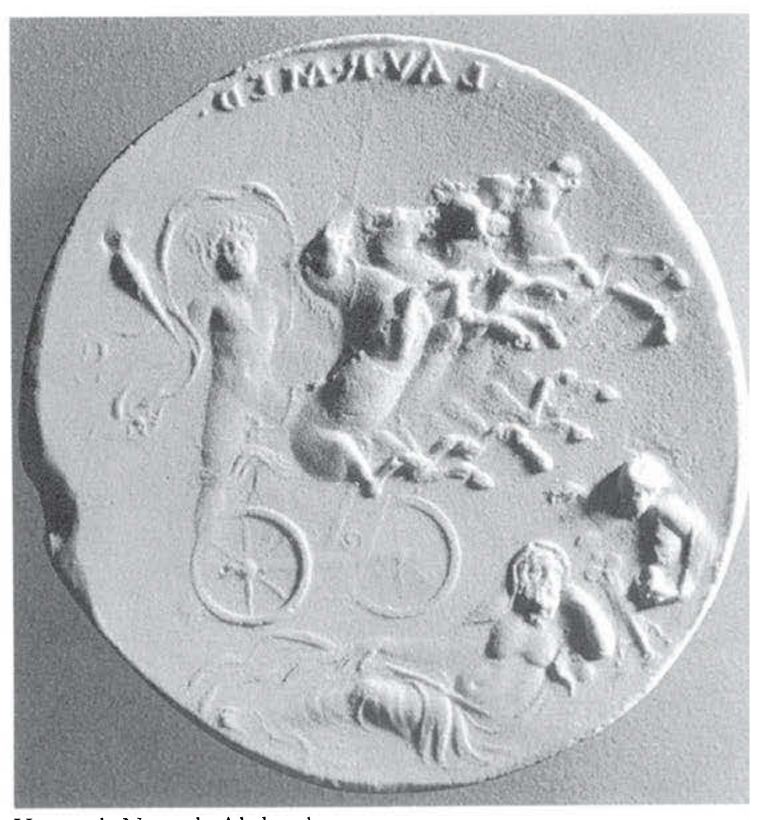


492 4 : 1

Karneol, Neapel 5,5 : 1



491 3,5 : 1



Karneol, Neapel, Abdruck 3,5 : 1



493 4 : 1

494 4 : 1

495 3 : 1

496 4 : 1

497 4 : 1

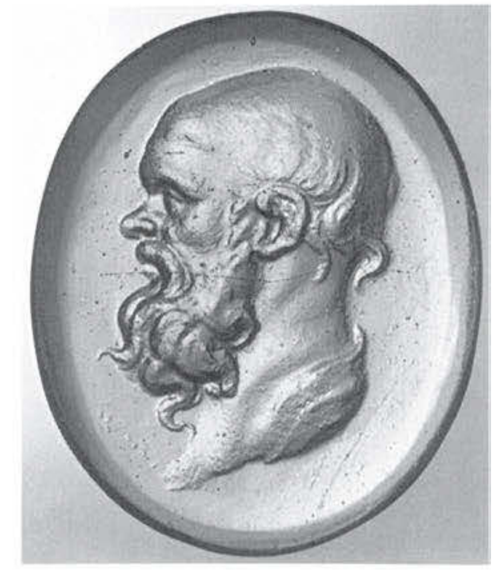
498 4 : 1

499 4 : 1

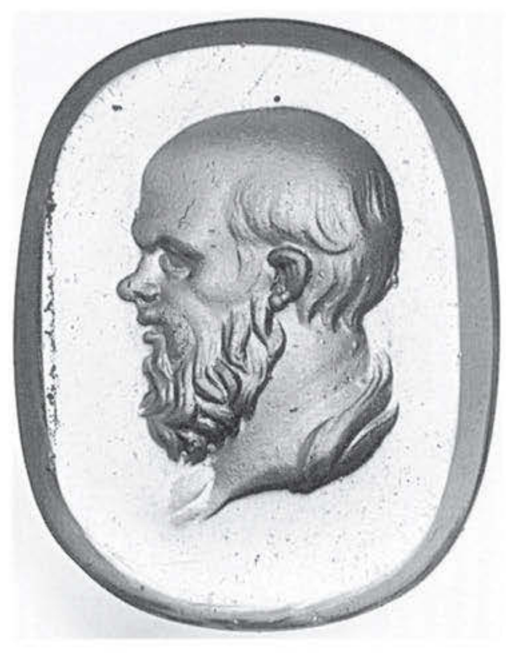
499 Abguß 4 : 1



500 4:1



501 3,5:1



502 3,5:1



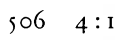
503 4:1



504 5:1



505 4:1

506 4 : 1



506 Abguß 4 : 1



507 4 : 1



508 3,5 : 1



509 3,5 : 1



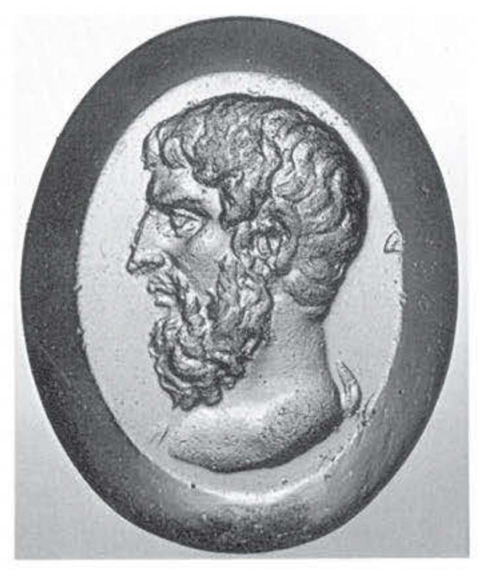
510 5 : 1



511 5 : 1



512 4:1



513 4,5:1



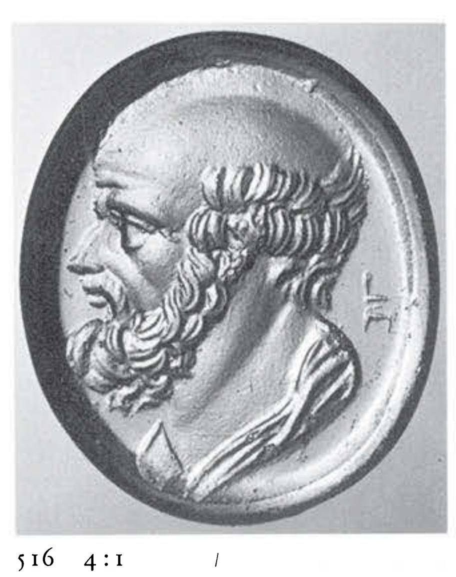
514 4:1



515 4:1



515 Abguß 4:1



516 4:1



517 3,5:1

518 4:1

519 4:1

520 3:1

521 4:1

521 Abguß 4:1



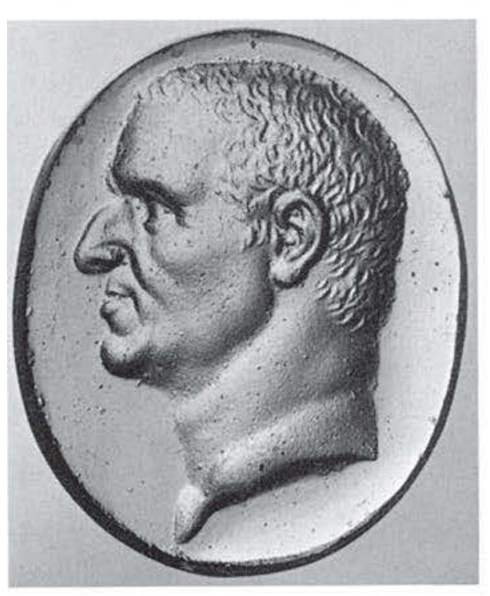
522 4:1



523 4:1



524 4:1



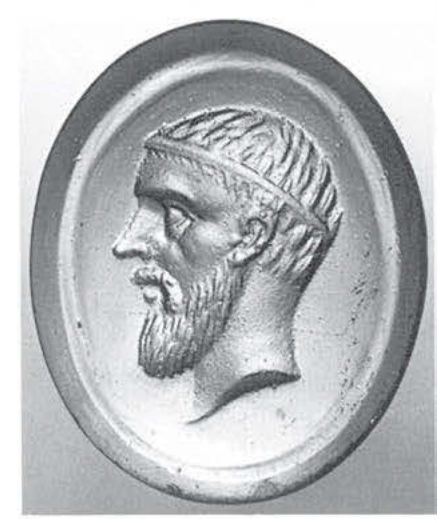
525 4:1



526 4:1



527 4:1



528 4:1



529 4:1



529 Abguß 4:1



530A 4:1



530B 3,5:1



531 3:1



532 3 : 1



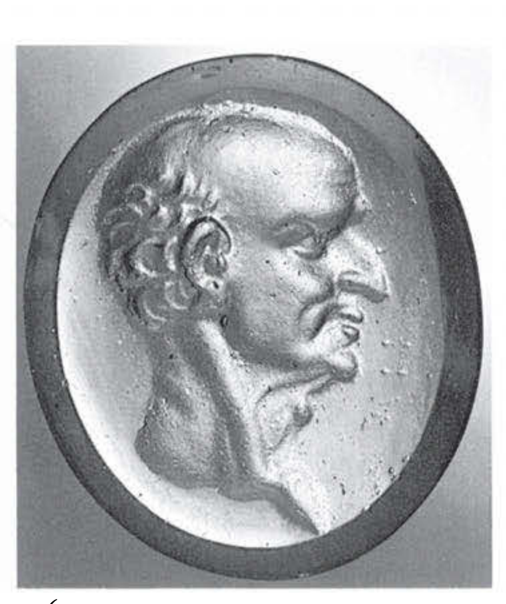
533 5 : 1



534 4 : 1



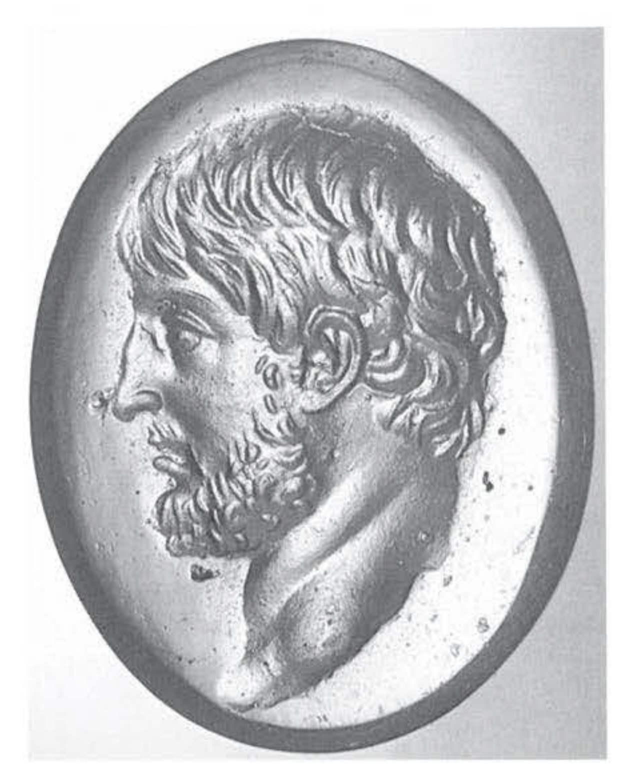
535 4 : 1



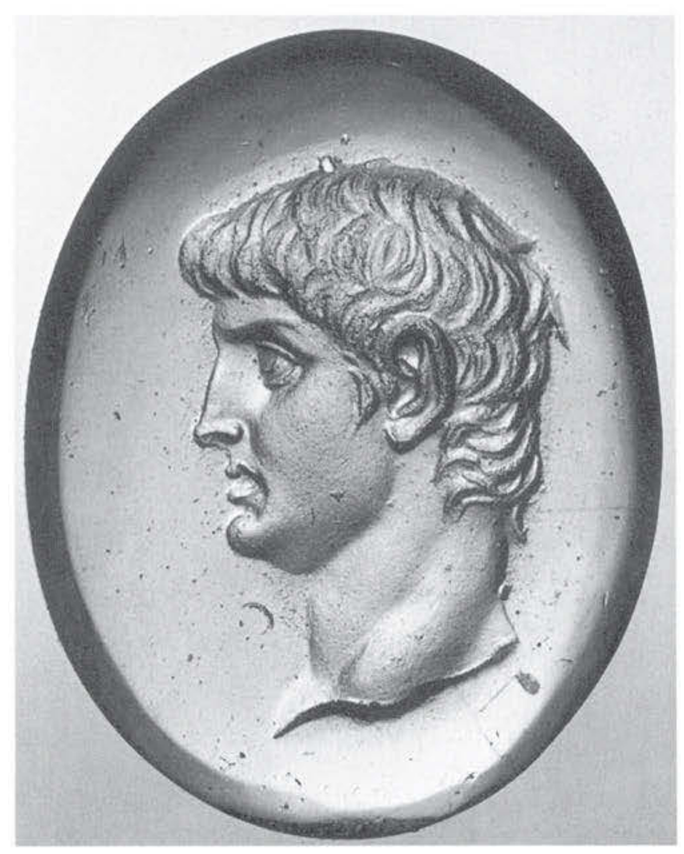
536 3,5 : 1



537 4 : 1



538 6:1



539 7:1



540 4:1

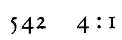


541 4:1



544 4:1





542 4 : 1



545 5 : 1



545 Abguß 5 : 1



543 4 : 1



546 4 : 1



547 4 : 1



548 5 : 1



549 4 : 1



550 3,5 : 1

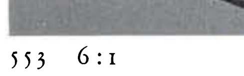


551 5 : 1



552 4 : 1





553 6 : 1



554 4 : 1



555 4 : 1



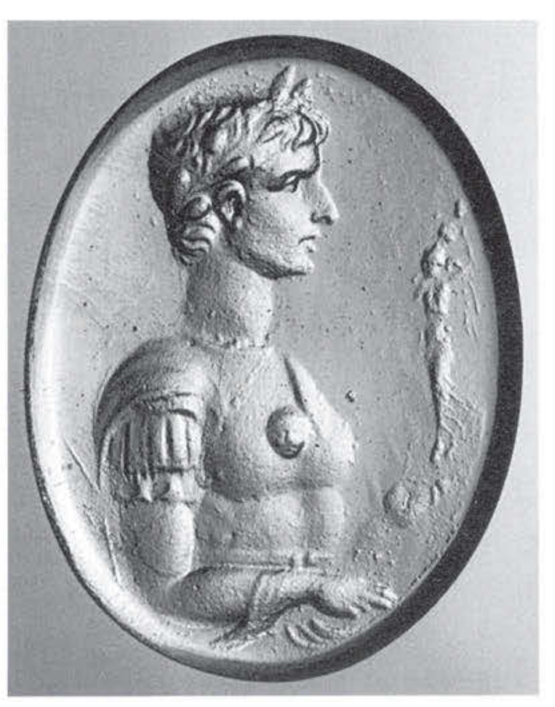
556 4 : 1



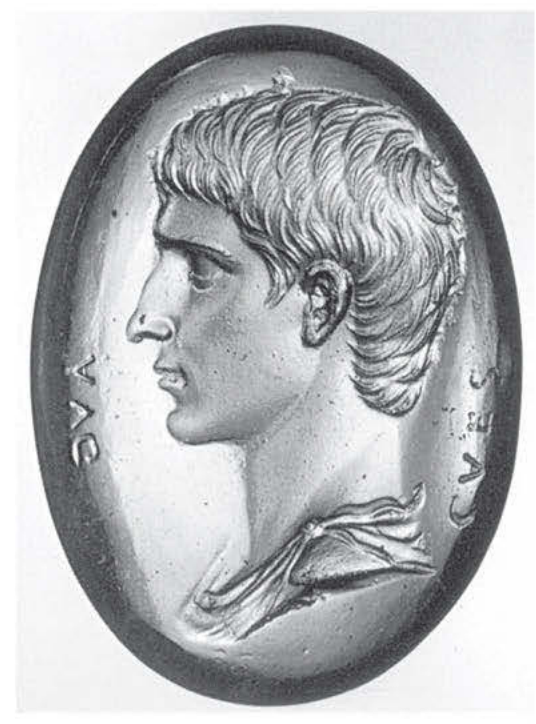
557 4 : 1



558 6 : 1



559 3,5 : 1

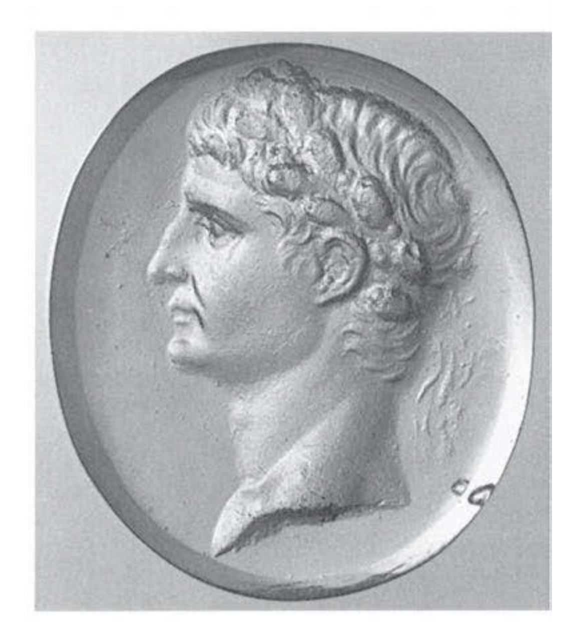


560 3,5 : 1





561 4 : 1



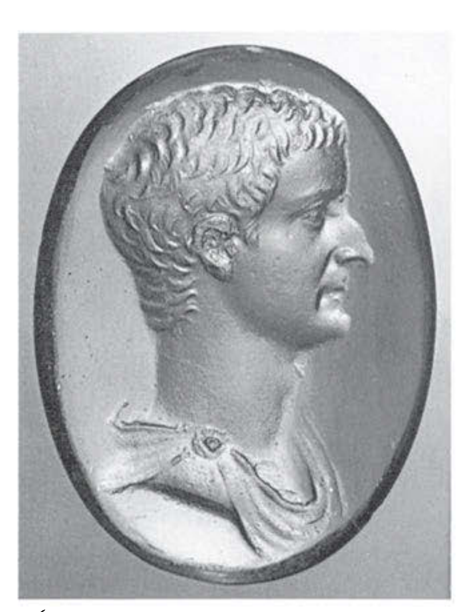
562 4 : 1



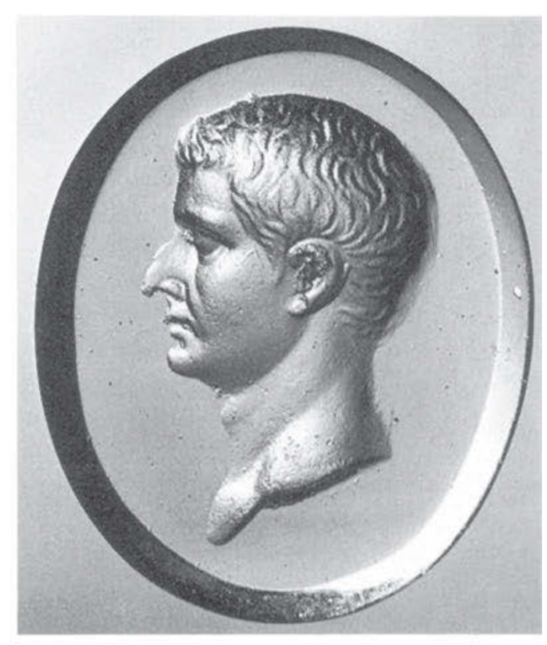
563 4 : 1



564 3,5 : 1



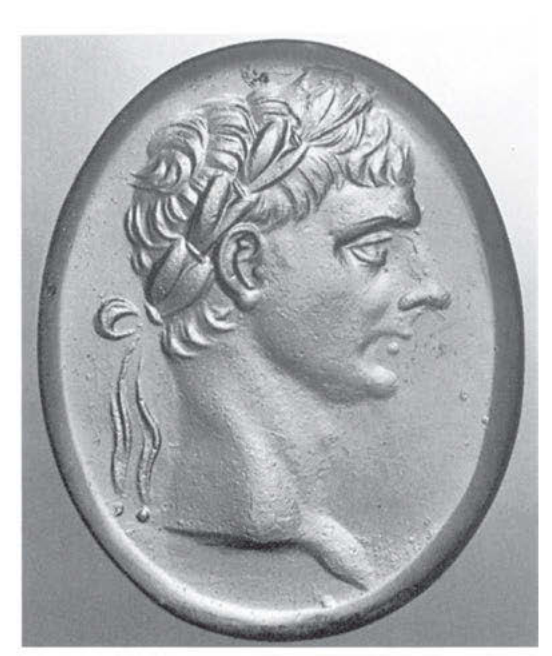
565 3,5 : 1



566 3,5 : 1



567 4 : 1



568 3,5 : 1



570 3,5 : 1



569 6 : 1



571 4 : 1



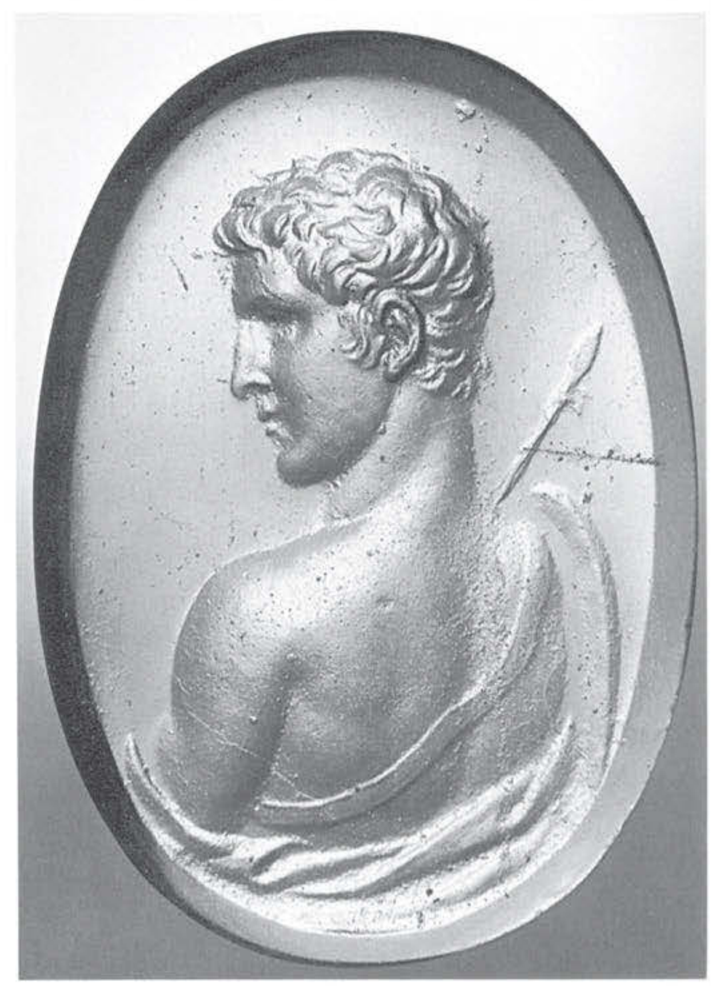
573 4 : 1



572 4 : 1



575 4 : 1



574 4 : 1



576 3,5 : 1



578 4 : 1



577 4 : 1



579 4:1



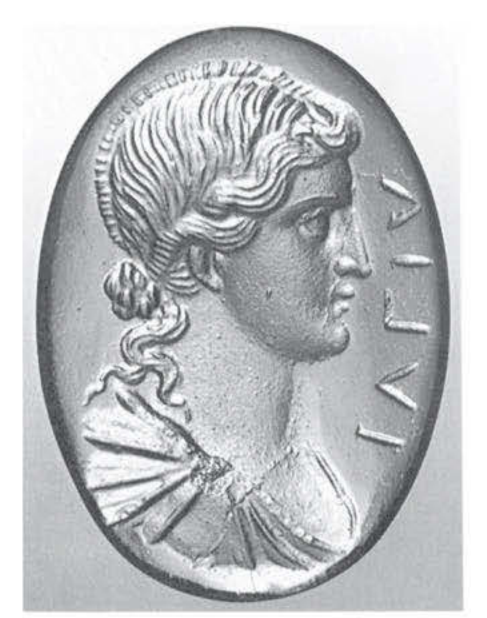
579 Abguß 4:1



580 3:1



581 5:1



584 4:1



585 4:1



586 5:1



582 5:1



583 7:1



587 4:1



589 3,5:1



588 3,5:1



590 4:1



591 4:1





592 4 : 1



593 3 : 1



594 4 : 1



595 3,5 : 1



596 4 : 1



597 3,5 : 1



598 3 : 1



599 4 : 1



600 4 : 1



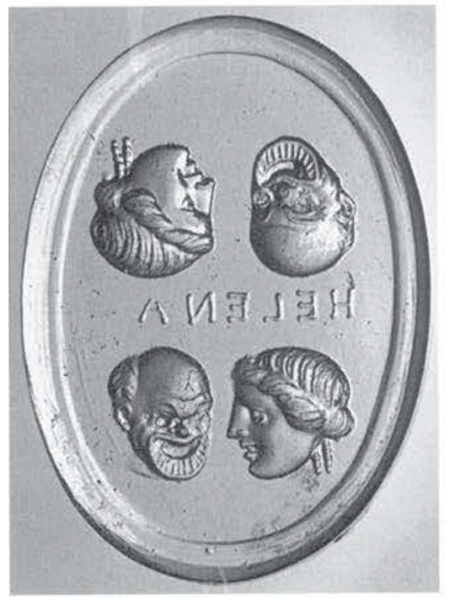
601 4 : 1



602 4 : 1



603 4 : 1



604 3 : 1



605 4 : 1



606 4 : 1



607 4 : 1



608 4 : 1



609 4 : 1



610 4 : 1



611 4 : 1



612 4 : 1



613 4:1

614 4:1

615 4:1

616 4:1

617 4:1

618 4:1

619 4:1

620 4:1



621 4:1



622 4:1



623 4:1



624 4:1



625 4:1



626 4:1



627 4:1



628 4:1



629 3:1



630 4:1



631 4:1



632 4:1



633 4:1



634 3,5:1



635 4:1



636 4:1



637 3:1



638 4:1



639 4 : 1



640 3 : 1



641 4 : 1



642 4 : 1



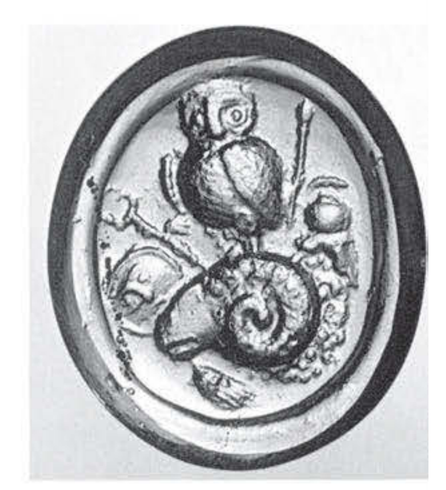
643 4 : 1



644 4 : 1



645 4 : 1



646 4 : 1



647 4:1



648 3,5:1



649 4:1



650 3,5:1



651 4:1



652 4:1



653 4:1



654 4:1



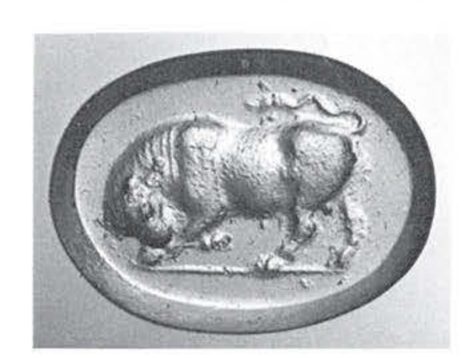
655 4:1



656 4:1



657 3:1



658 4:1



659 4 : 1



660 4 : 1



661 4 : 1



662 4 : 1

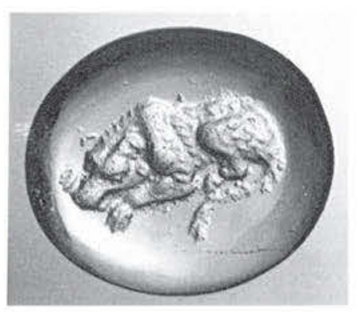


663 4 : 1



664 4 : 1









665 4 : 1

666 4 : 1

667 4 : 1



668 4 : 1



669 4 : 1



670 3,5 : 1



671 4 : 1



672 4 : 1



673 4:1



674 3,5:1



675 5:1



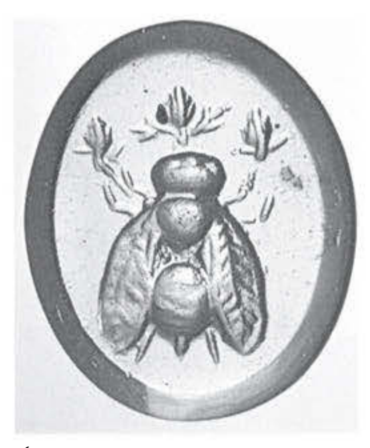
676 5:1



677 4:1



678 4:1



679 4:1



680 4:1



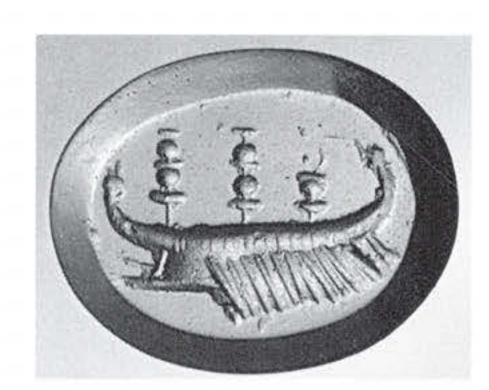
681 3,5 : 1



682 4 : 1



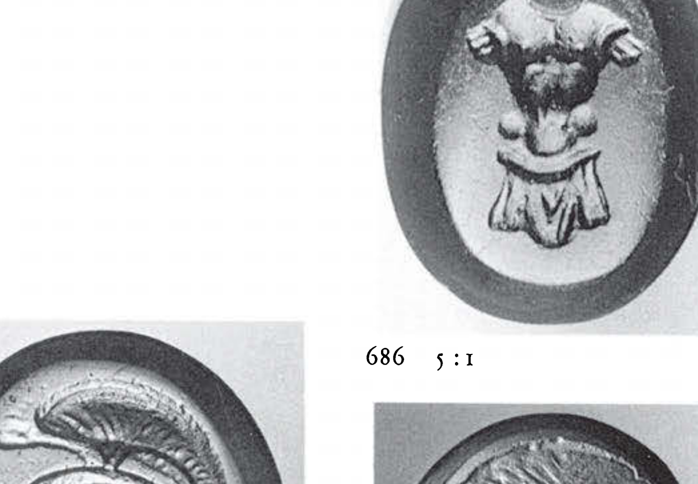
683 4 : 1



684 4 : 1



685 4 : 1



686 5 : 1



687 4 : 1



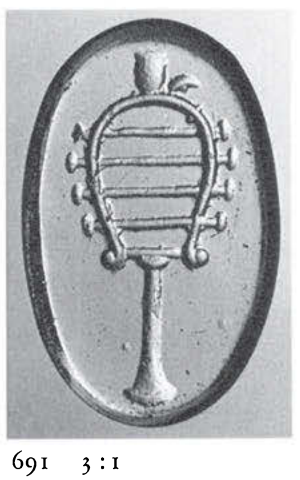
688 4 : 1



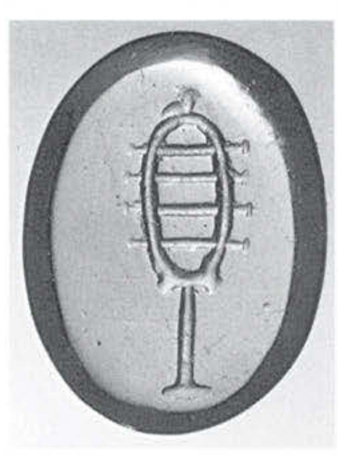
689 4 : 1



690 3 : 1



691 3 : 1





692 4 : 1



693 4 : 1



694 4 : 1



695 4 : 1



696 4 : 1



697 4 : 1



698 5 : 1



699 4 : 1



700 3,5 : 1



701 3,5 : 1



702 4 : 1



703 4 : 1



704 5 : 1



705 4 : 1



706 3 : 1



707 A 4 : 1



707 B 4 : 1



708 4 : 1



709 4 : 1



710 4:1



711 4:1



712 3,5:1





713 3,5:1



714 4:1


715 4:1


716 3:1


718 4:1


717 4:1


719 4:1


720 4:1



721 3,5 : 1



722 4 : 1



723 4 : 1



724 4 : 1



725 4 : 1



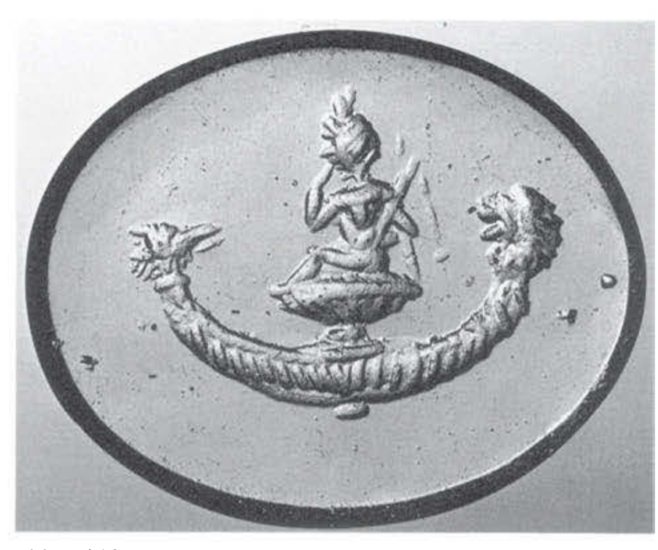
726 5 : 1



727 4 : 1



728 3:1



729 4:1



730 4:1



731 4:1



732 4:1



733 4:1



734 5:1



735 4:1



736V 4:1



736R 4:1



737 5:1



738 3:1



739 4:1

740 4:1





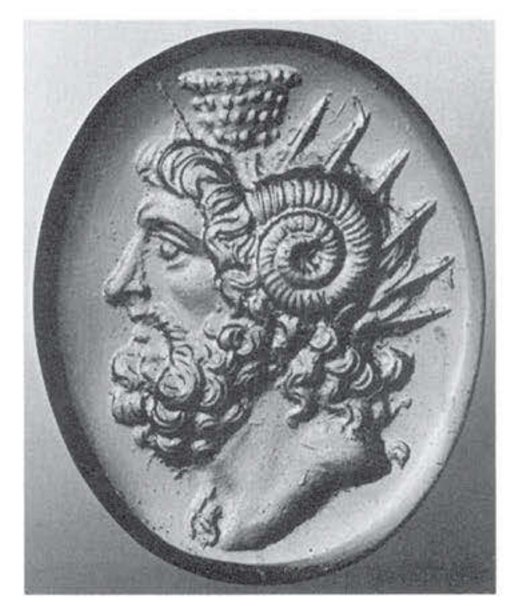




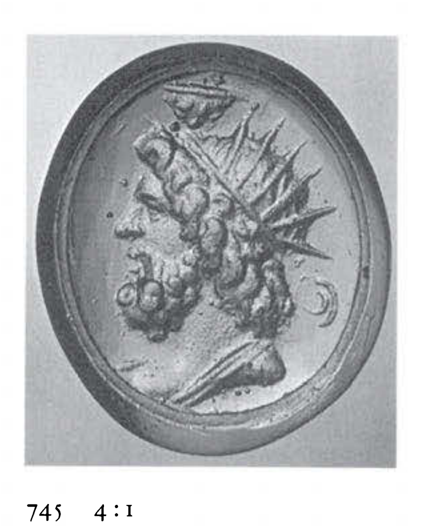
741 4 : 1

742 4 : 1

743 4 : 1



744 3,5 : 1



745 4 : 1



746 3 : 1





748 4 : 1





747 3 : 1



749 2,5 : 1



750 3:1



751 4:1



752 3:1



753 4:1



754 4:1



755 2,5 : 1



756 4 : 1



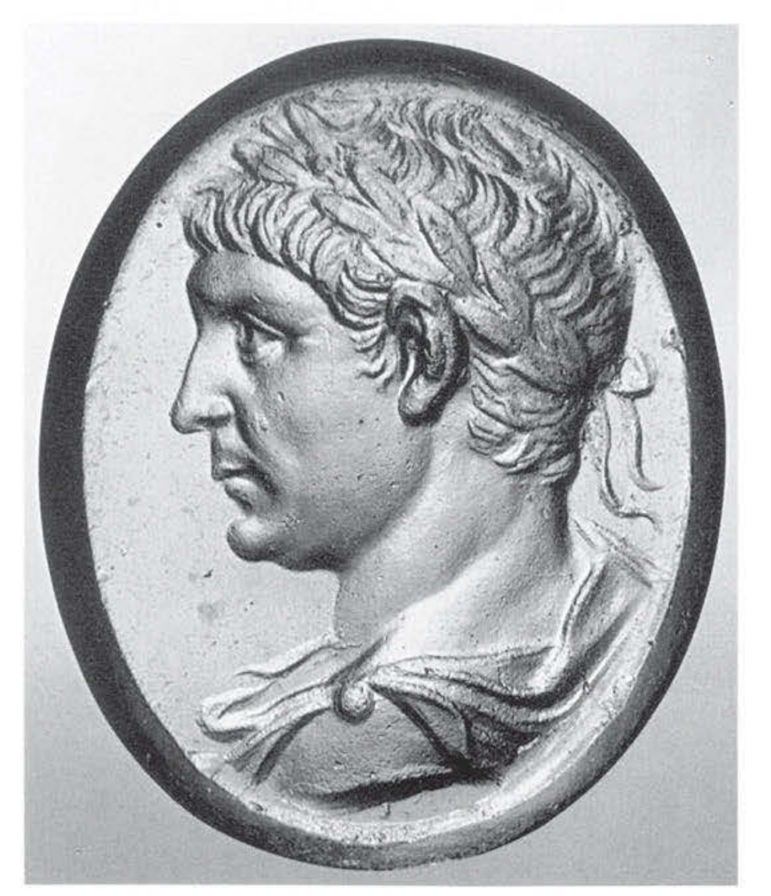
757 3 : 1



758 4 : 1



759 4 : 1



760 6 : 1



762 4 : 1



761 3,5 : 1



763 4 : 1



764 2,5 : 1



765 2,5 : 1



766 4 : 1



767 3,5 : 1


768 3,5 : 1


769 3,5 : 1


770 4 : 1


771 2,5 : 1


772 4 : 1


773 4 : 1



774 4 : 1



775 4 : 1

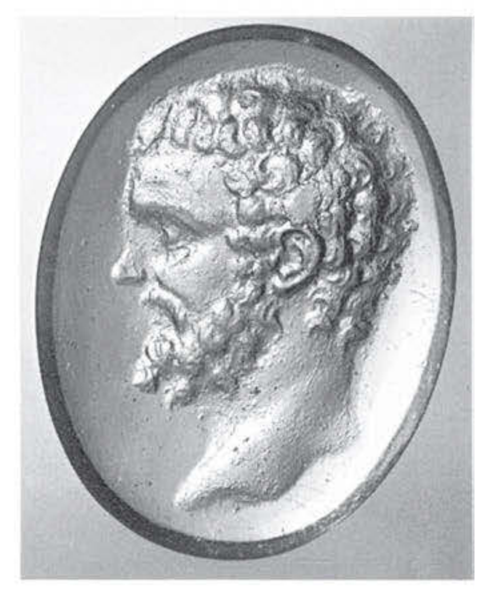


776 4 : 1





777 4,5 : 1



779 4 : 1



778 6:1



780 3,5:1

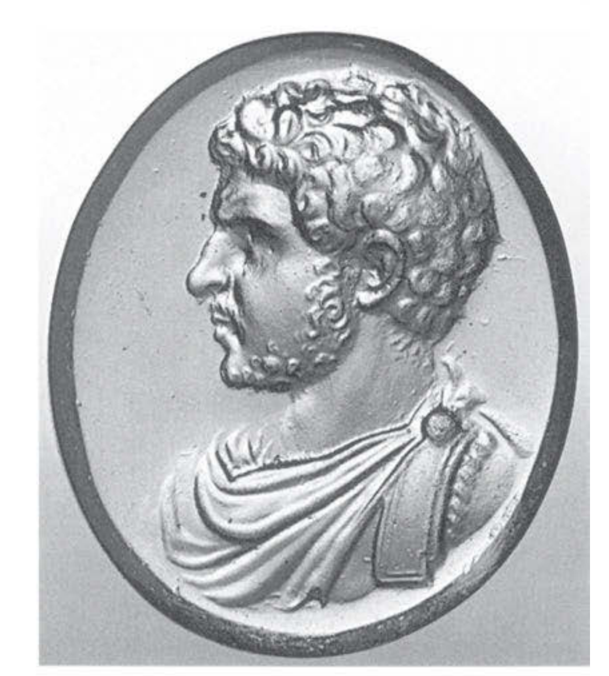


781 4:1





782 4:1



783 4:1



784 4:1



785 4:1



786 4 : 1

787 4 : 1

788 4 : 1

789 3 : 1

790 4 : 1

791 3 : 1

792 3,5 : 1



793 4:1



794 4:1



795 4:1



796 4:1



797 4:1



798 4:1



799 2,5 : 1



801 4 : 1



800 4 : 1



802 4 : 1



803 4 : 1



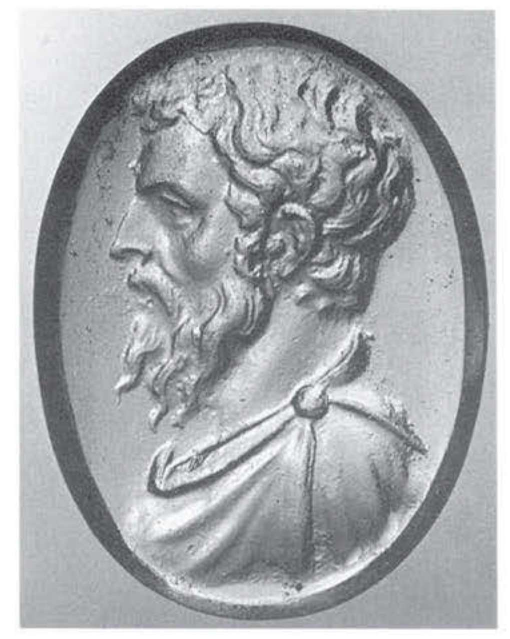
804 4 : 1


805 4:1


806 4:1


807 4:1


808 4:1


809 3,5:1


810 4:1


811 4:1


812 5:1


813 4:1


814 4:1


815 3,5:1


816 4:1


817 3:1


818 4:1



819 3,5:1



820 4:1



821 4:1



822 4:1



823 5:1



824 5:1



825 4:1



826 4 : 1



827 3,5 : 1



828 4 : 1



829 4 : 1



830 4 : 1



831 5 : 1



832 4:1



833 4:1



834 4:1



835 4:1



836 4:1



837 4:1



838 5:1



839 4:1



840 4:1



841 4:1



842 4:1



843 4:1







844 4:1

845 4:1



846 4 : 1



847 4 : 1



848 4,5 : 1



849 4 : 1



850 3,5 : 1



851 4:1



852 4:1



853 4:1



854 3,5:1



855 4:1



856 3:1



857 3 : 1



858 3 : 1





859 3 : 1



860 4,5 : 1



861 3 : 1



862 3 : 1



863 3,5 : 1



864 4,5 : 1



865 5 : 1



866 4 : 1



867 4 : 1





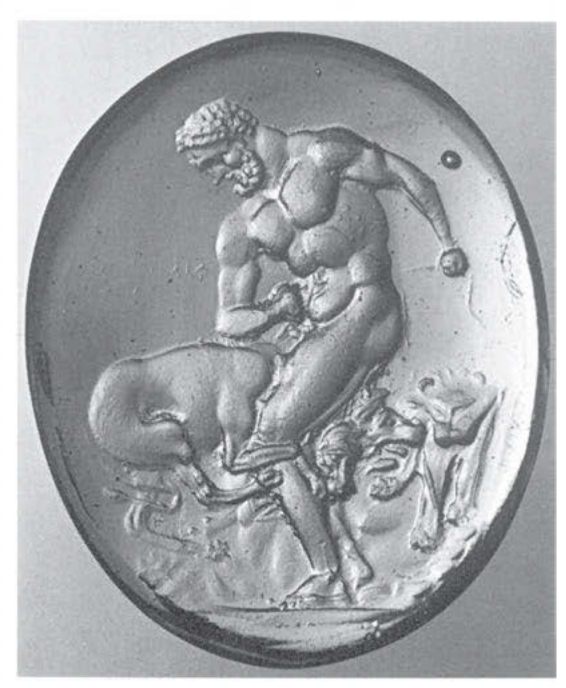
868 4:1



869 4:1



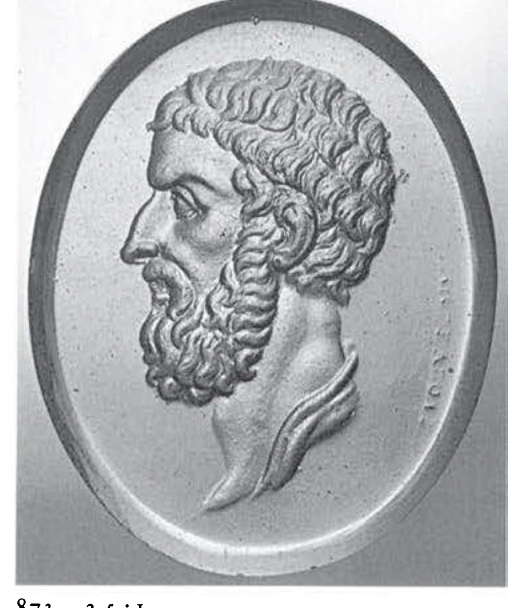
870 4:1



871 3:1



872 3 : 1



873 2,5 : 1



875 4 : 1



874 3 : 1



876 3,5 : 1



877 4 : 1



878 3:1



879 4:1



880 4:1



881 3:1





882 4:1



883 4:1



884 4:1



885 4:1



886 3,5:1



887 4:1



888 4:1



889 3:1



890 4:1



891 4 : 1



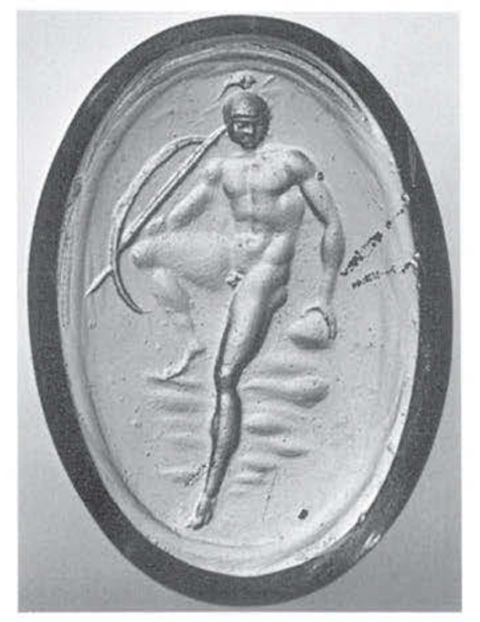
892 3,5 : 1



893 4 : 1



894 3 : 1



895 4 : 1



896 4 : 1



897 4 : 1



898 3,5 : 1



899 3 : 1



900 4 : 1



902 3,5 : 1



901 4 : 1



903 4 : 1



904 3 : 1



905 4 : 1



906 4 : 1



907 4:1



908 3,5:1



909 4:1



910 4:1







911 4:1

912 4:1



913 V 3:1



913 R 3:1



914 4:1



915 3:1



916 4:1



917 4:1



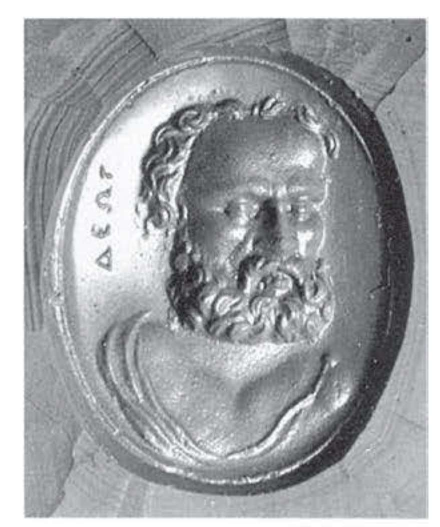
918 4:1



919 3:1



920 4 : 1



920 Abguß 4 : 1



921 3,5 : 1



922 3 : 1



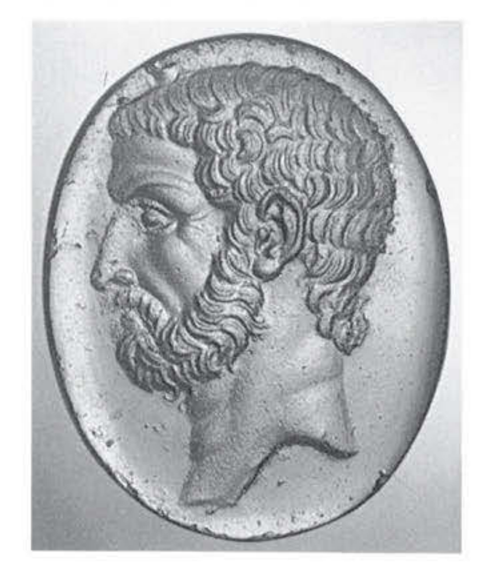
923 3,5 : 1



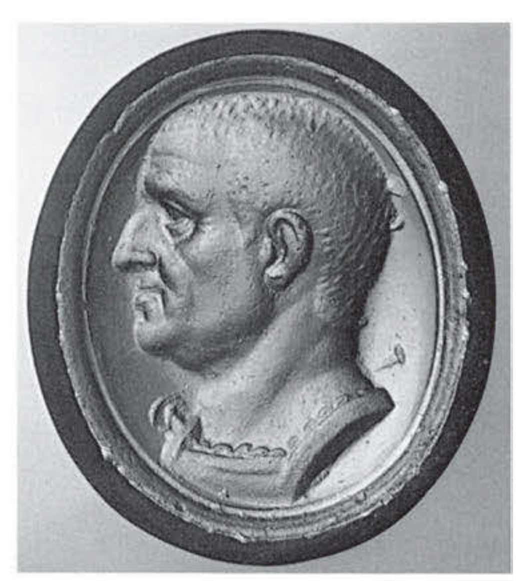
924 4 : 1



925 4 : 1



926 3,5 : 1



927 4 : 1



929 3 : 1



928 3 : 1



931 5:1



930 3:1



932 3,5:1



933 4:1



934 4:1



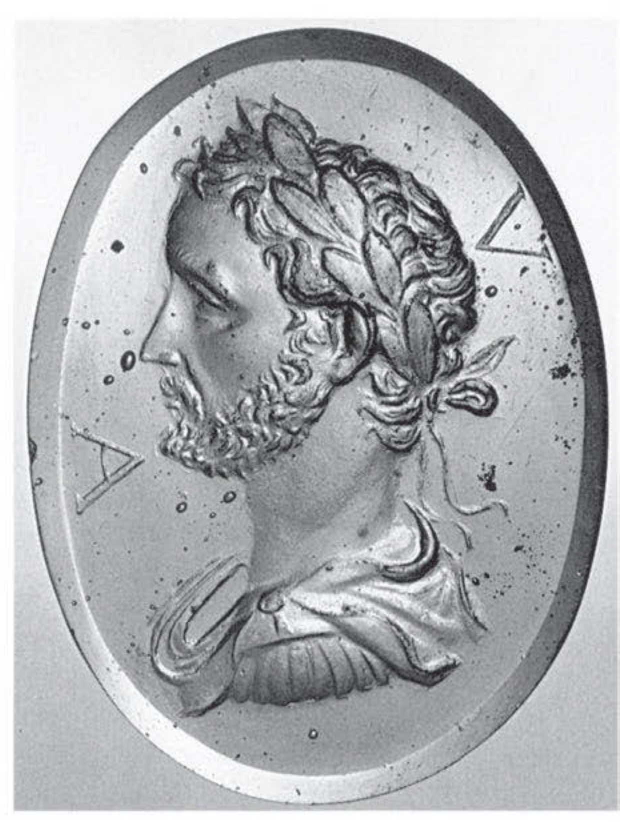
Aquamarin, Orsini, Abguß



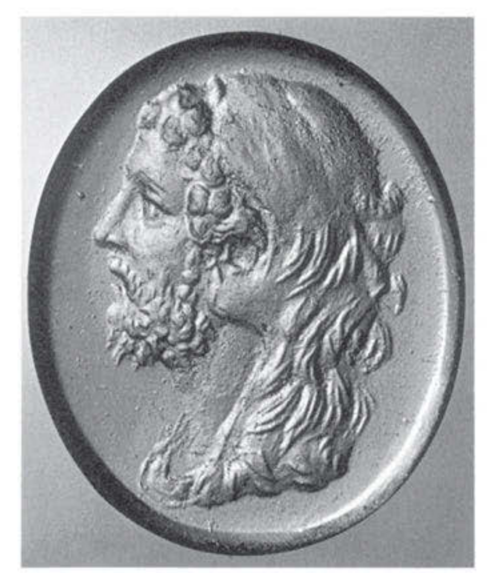
935 4:1



936 4:1



937 2:1



938 4:1



939 4:1


940 4:1


941 4:1

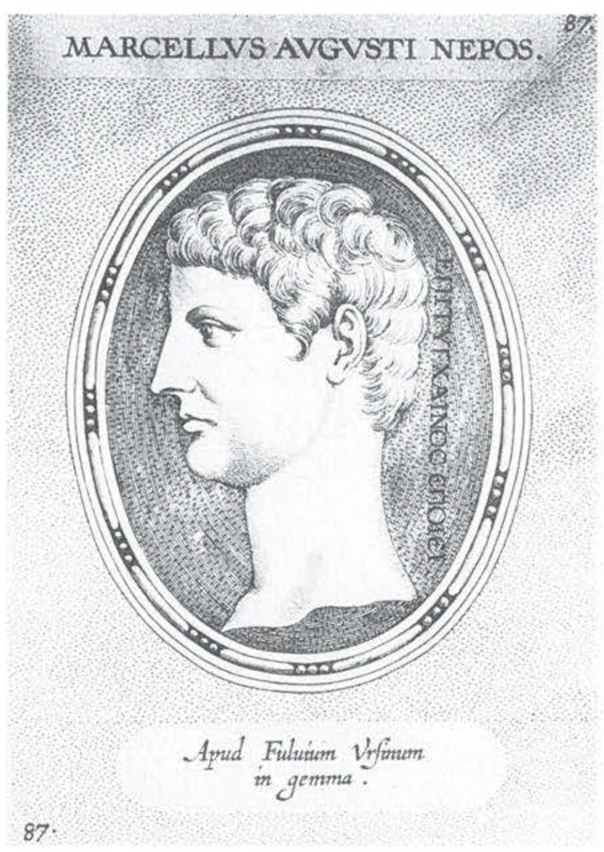

942 3:1


943 4:1

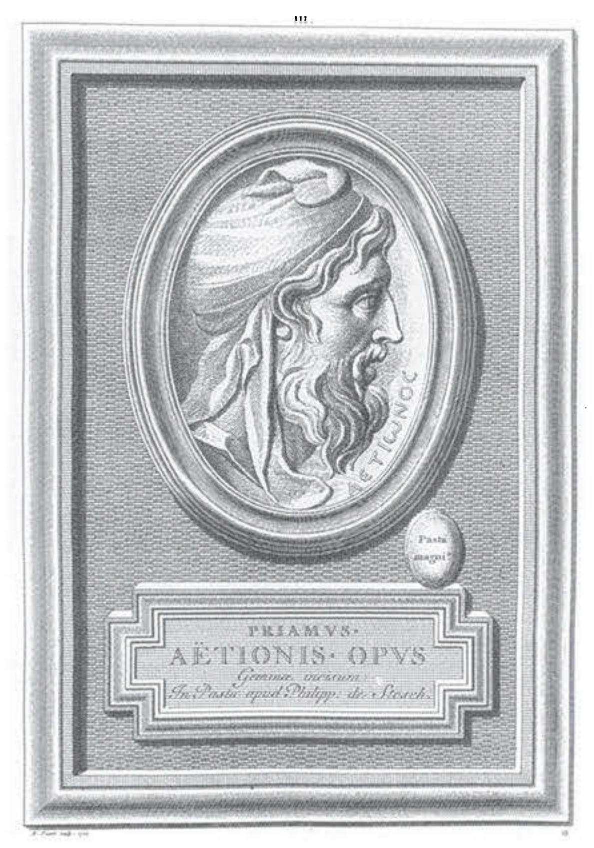

944 4:1


945 4:1


946 4:1



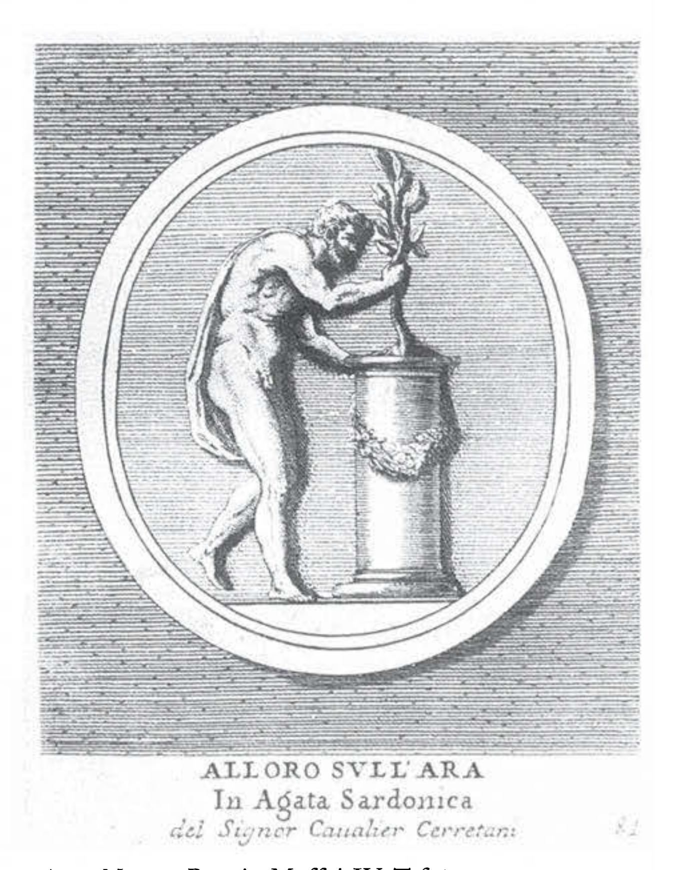
14 zu Nr. 4.
Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 87



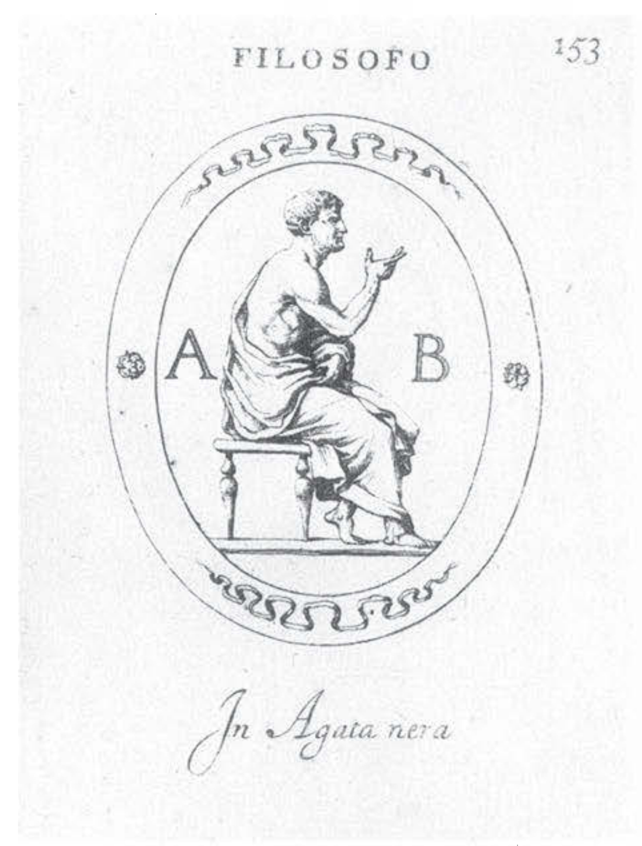
15) zu Nr. 27. Stosch Taf. 3



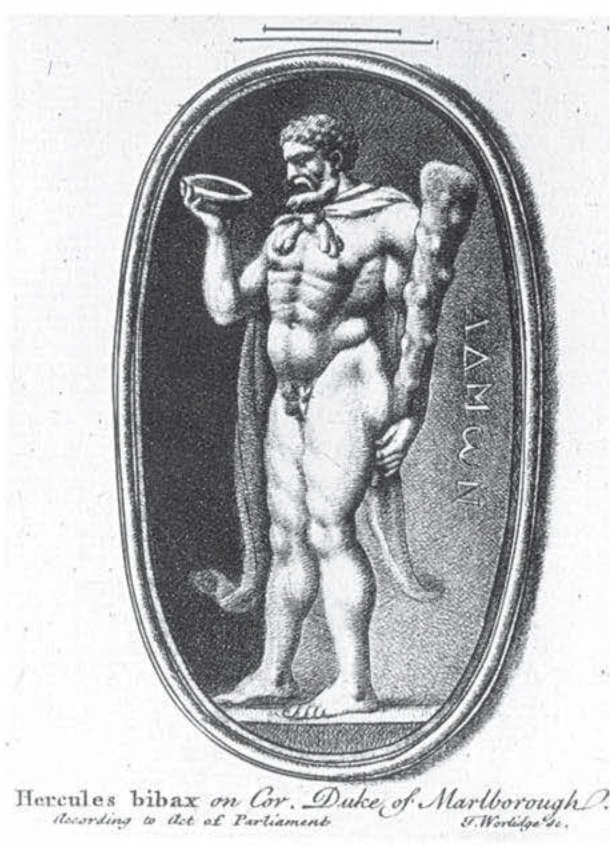
16) zu Nr. 35. Rossi – Maffei II Taf. 7



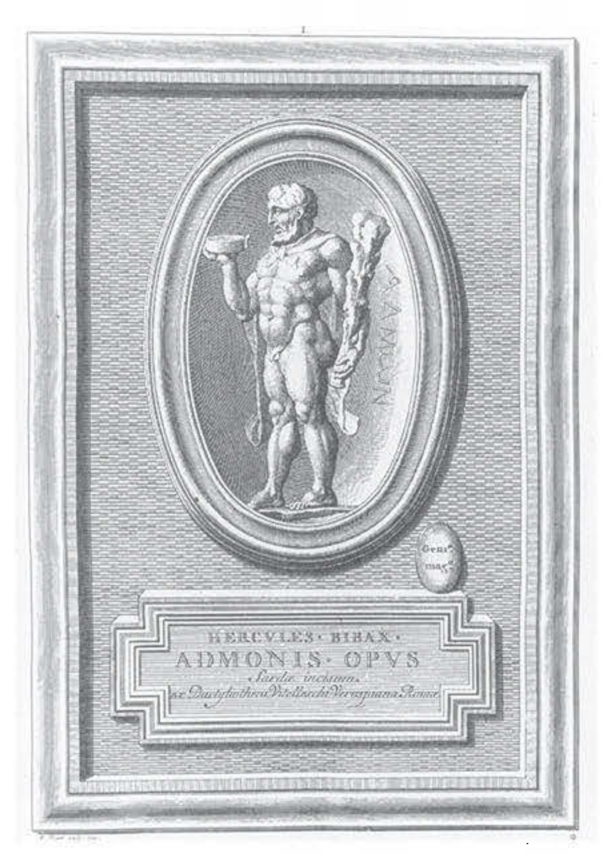
17) zu Nr. 87. Rossi – Maffei IV Taf. 81



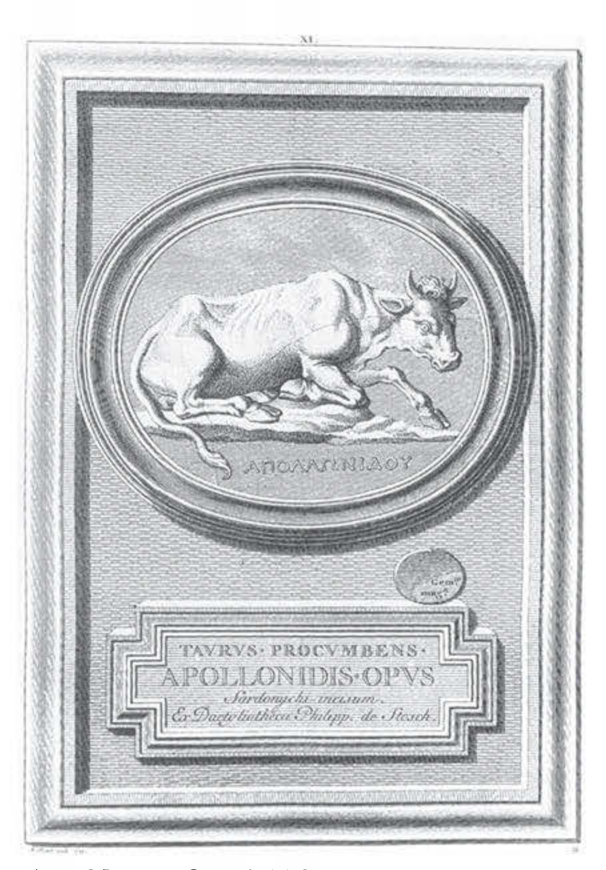
18) zu Nr. 135. Agostini (1685) I Taf. 153



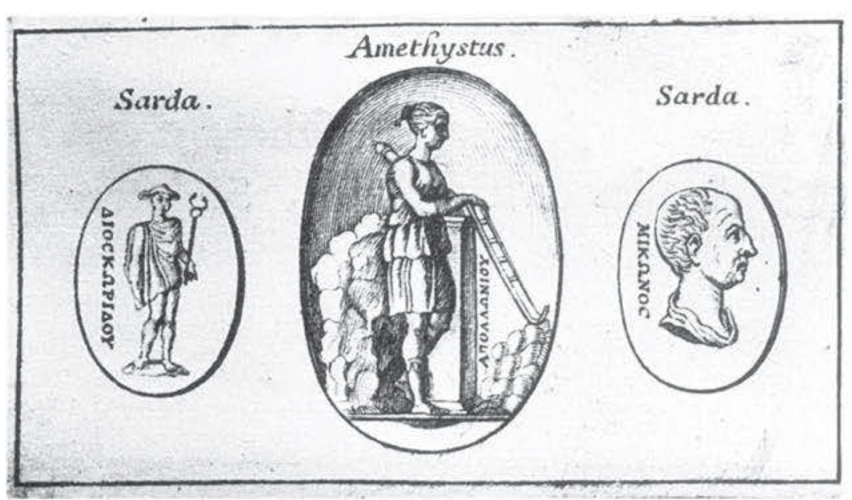
19) zu Nr. 141. Worlidge Taf. 76



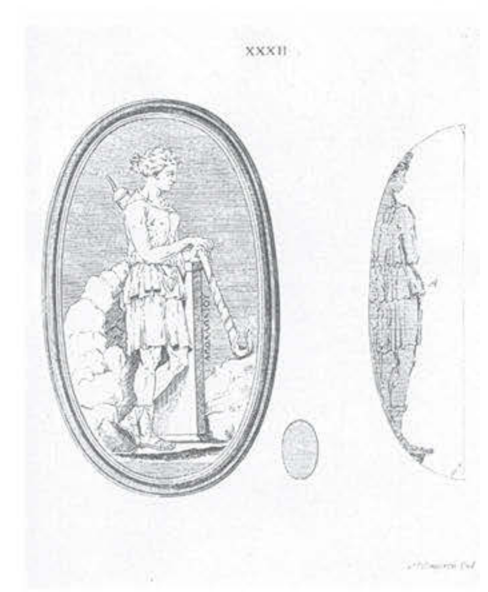
20) zu Nr. 141. Stosch Taf. 1



21) zu Nr. 142. Stosch Taf. 11



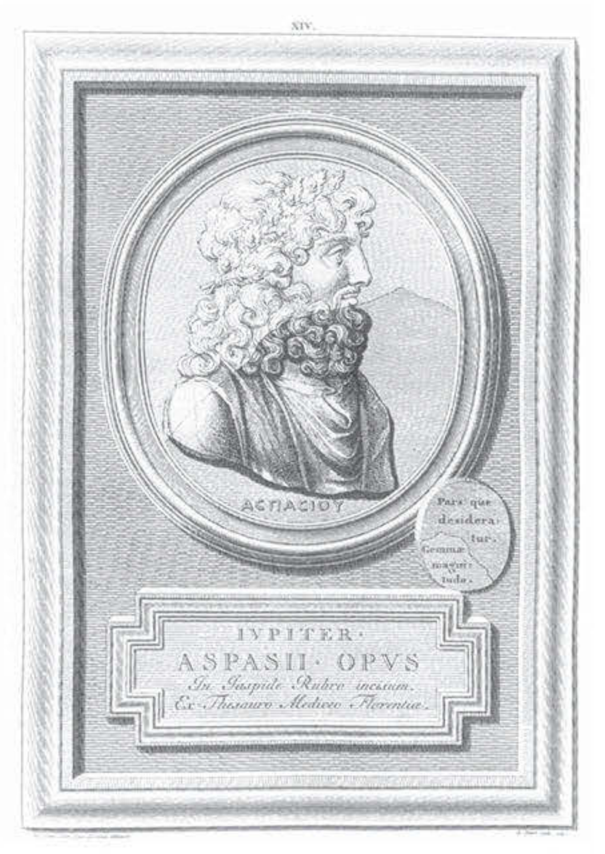
22) zu Nr. 143 u. 145. Spon, Miscellanea S. 122



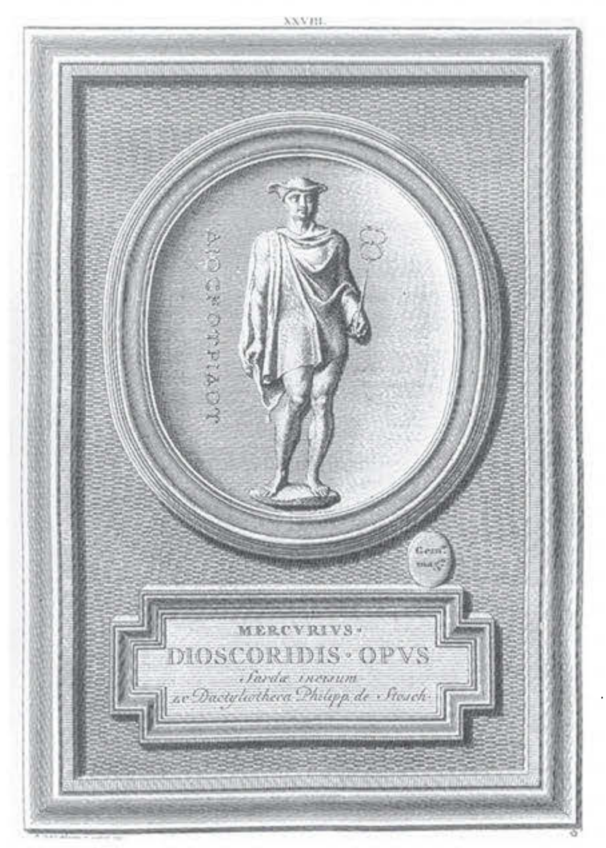
24) zu Nr. 143. Natter Taf. 32



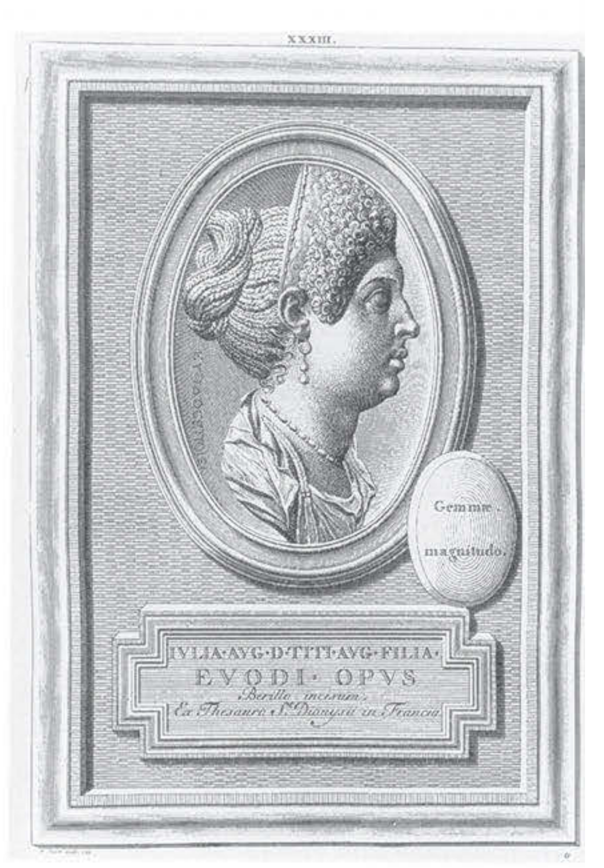
23) zu Nr. 143. Stosch Taf. 12



25) zu Nr. 144. Stosch Taf. 14



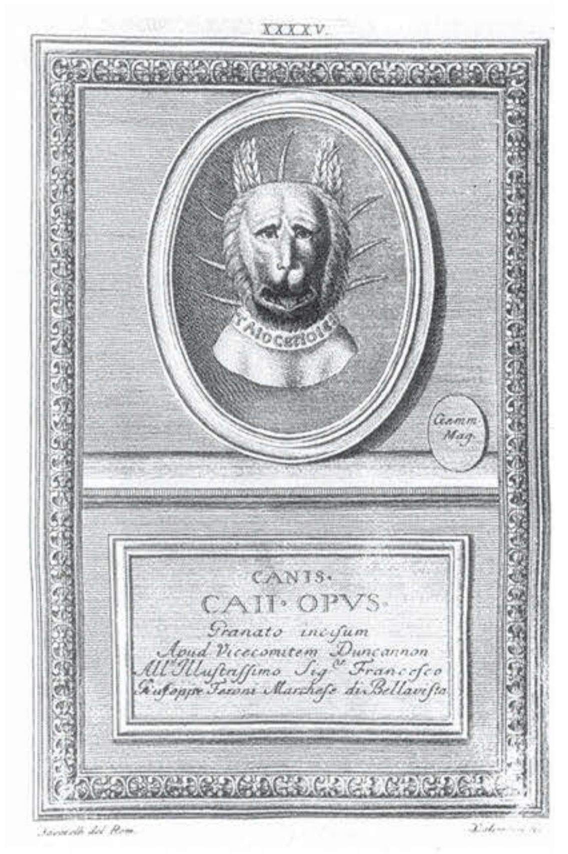
26) zu Nr. 145. Stosch Taf. 28



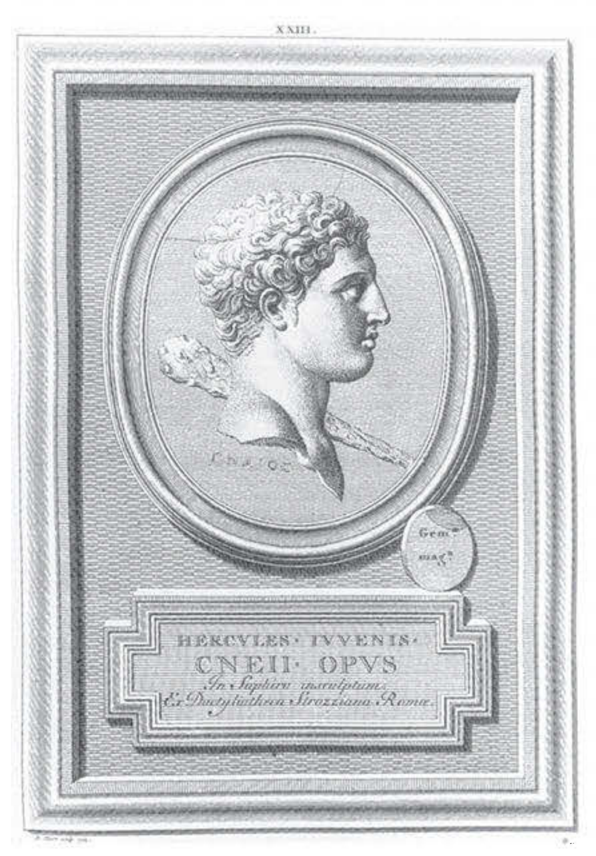
27) zu Nr. 146. Stosch Taf. 33



28) zu Nr. 147. Natter Taf. 16



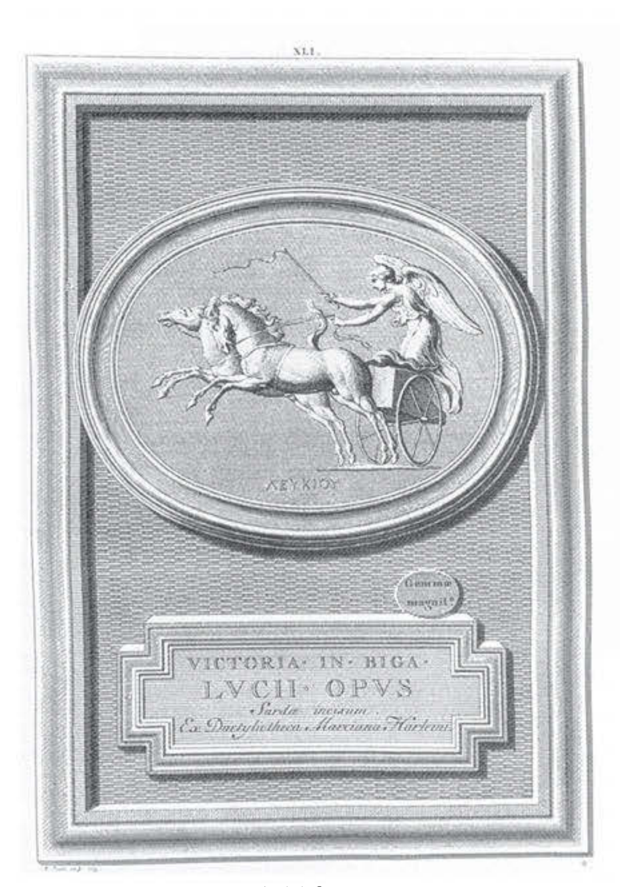
29) zu Nr. 147. Bracci I Taf. 45



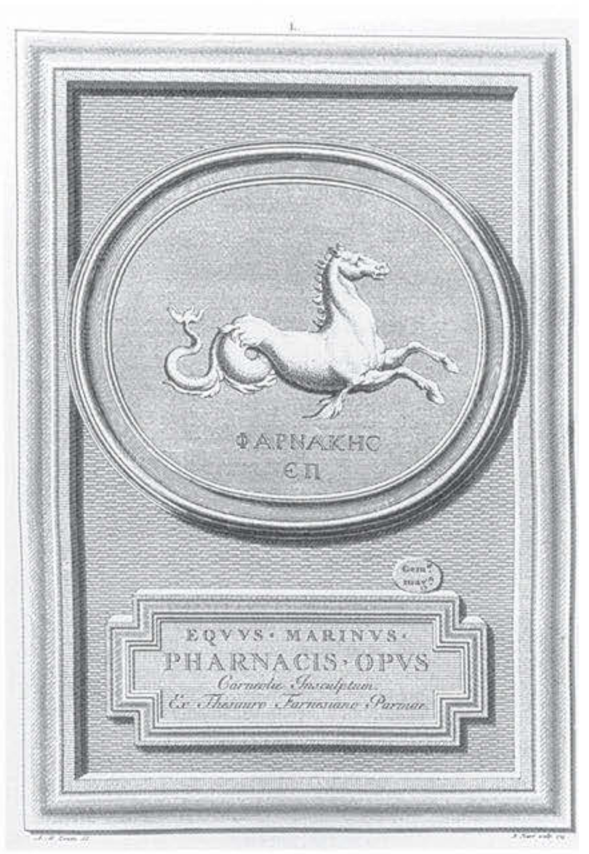
30) zu Nr. 148. Stosch Taf. 23



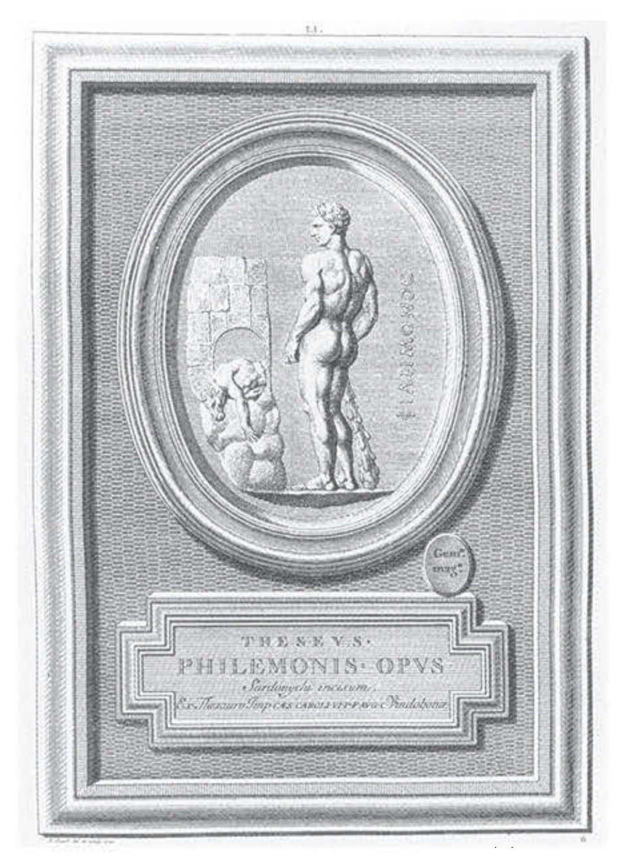
31) zu Nr. 149. Bracci I Taf. 53



32) zu Nr. 150. Stosch Taf. 41



33) zu Nr. 151. Stosch Taf. 50



34) zu Nr. 152. Stosch Taf. 51



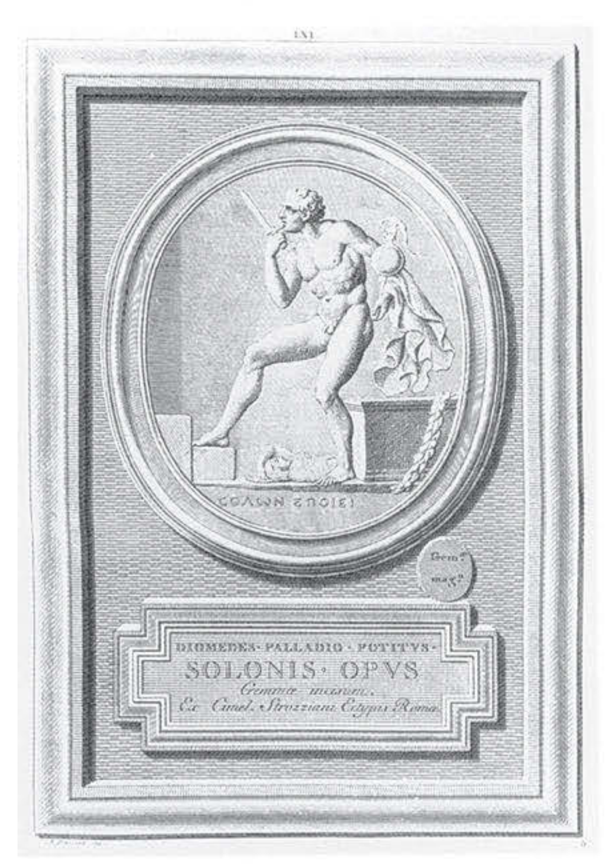
39) zu Nr. 153 u. 154. Baudelot de Dairval, Lettre Taf.



35) zu Nr. 153. Rossi–Maffei IV Taf. 28



36) zu Nr. 153. Stosch Taf. 63



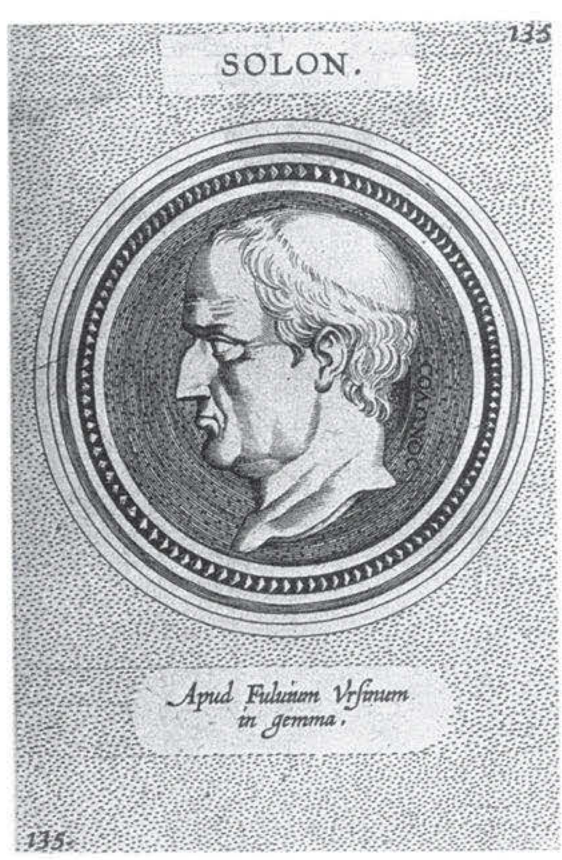
37) zu Nr. 154. Stosch Taf. 61



38) zu Nr. 154. Caylus, Recueil Taf. 45,3



38 a) zu Nr. 154. Raspe – Tassie Nr. 9395. Reproduced by courtesy of the Trustees of the Victoria and Albert Museum.



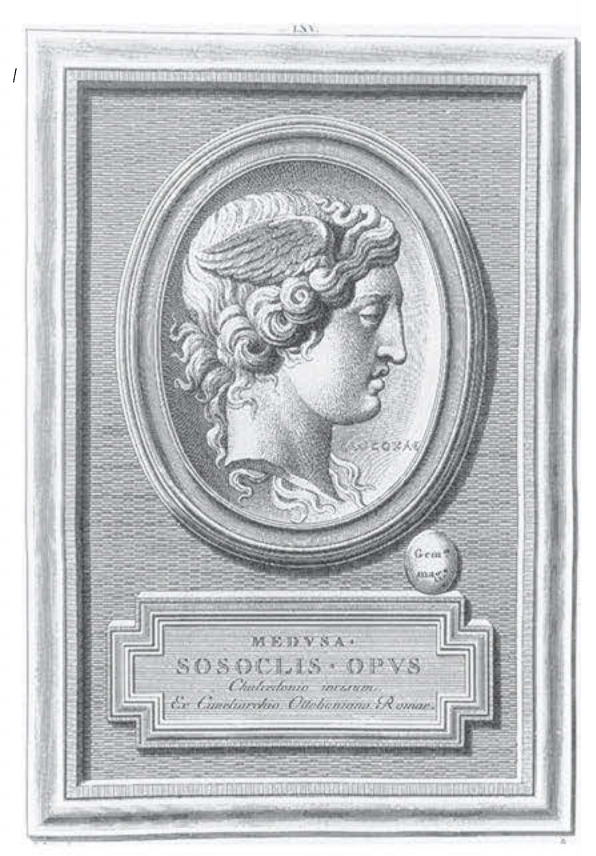
41) zu Nr. 154. Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 135



40) zu Nr. 154. Ursinus (1570) p. 49



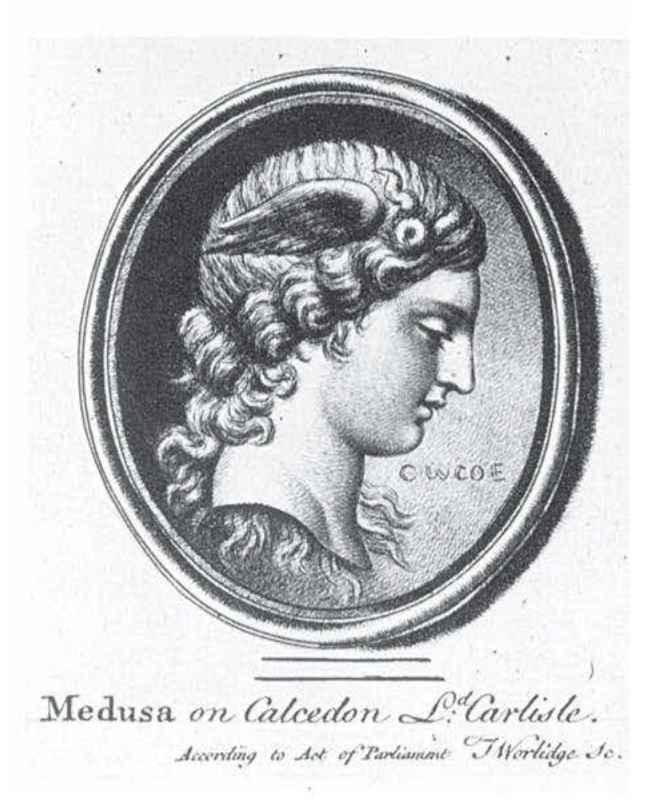
42) zu Nr. 155. Rossi–Maffei II 69



43) zu Nr. 155. Stosch Taf. 65



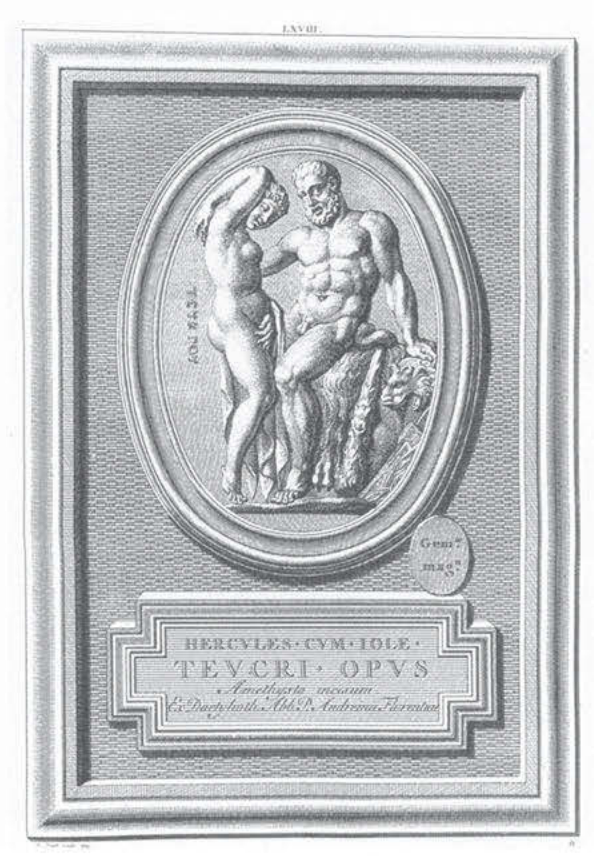
44) zu Nr. 155. Natter Taf. 13



45) zu Nr. 155. Worlidge Taf. 43



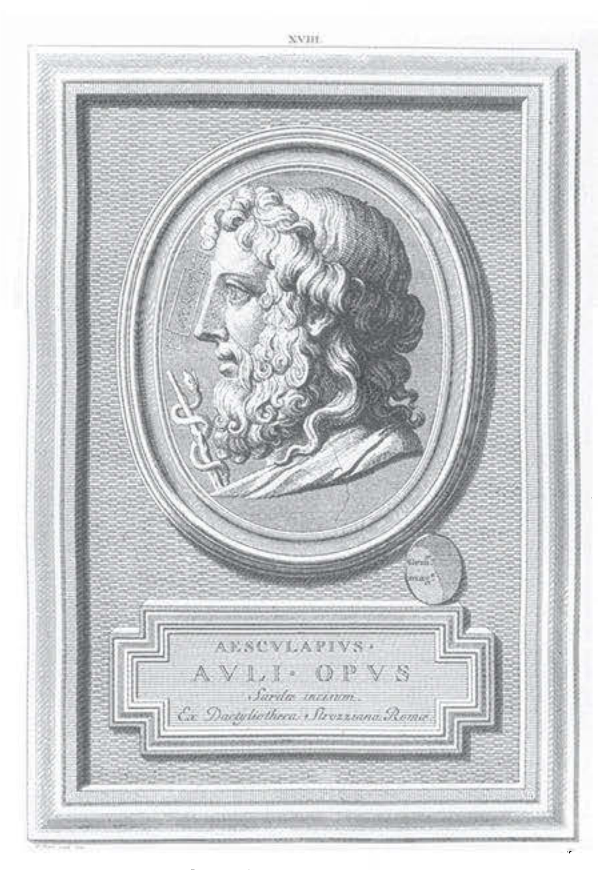
46) zu Nr. 156. Natter Taf. 29



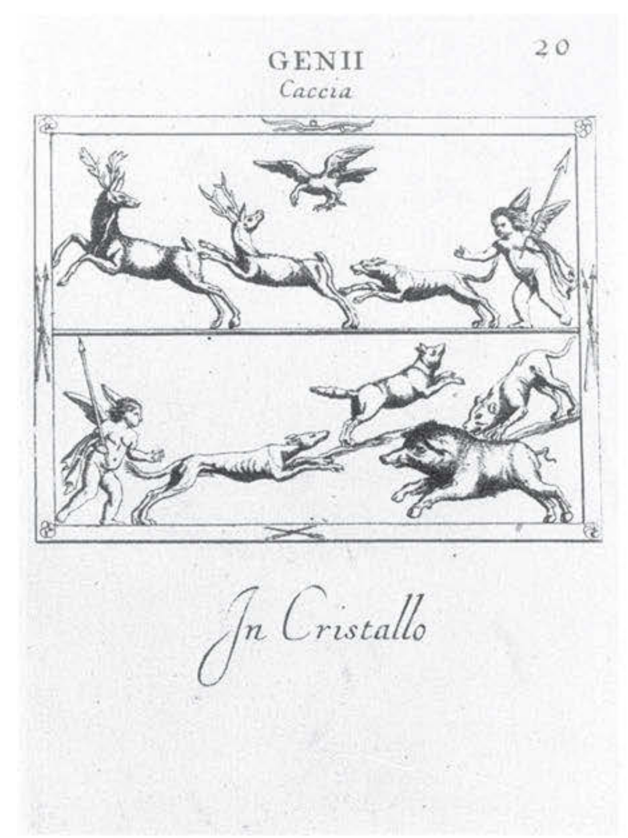
47) zu Nr. 157. Stosch Taf. 68



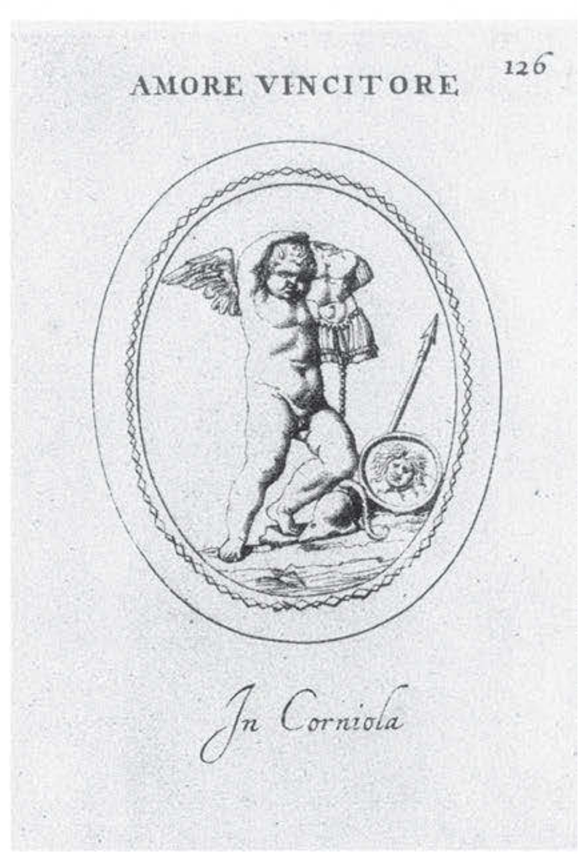
48) zu Nr. 157. Worlidge Taf. 31



49) zu Nr. 168. Stosch Taf. 18



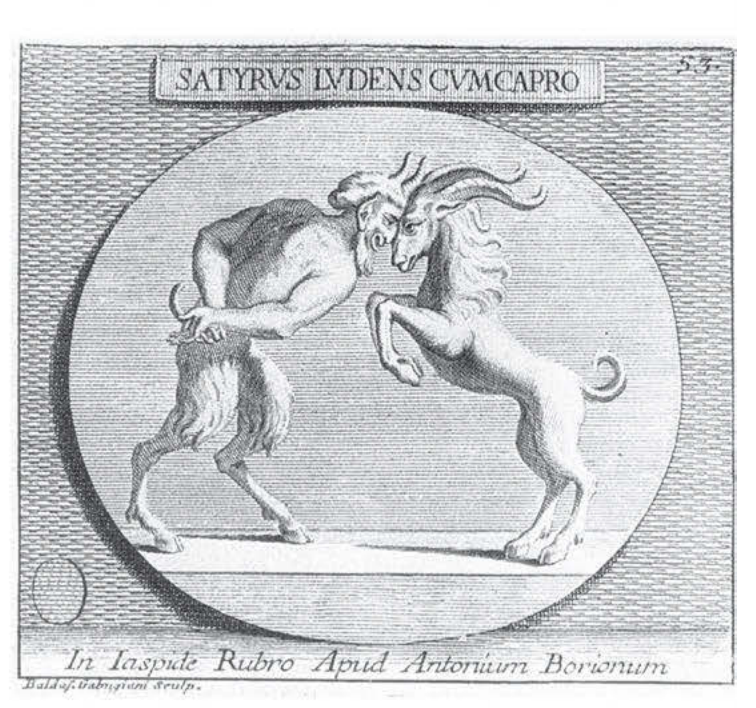
50) zu Nr. 183. Agostini (1685) II Taf. 20



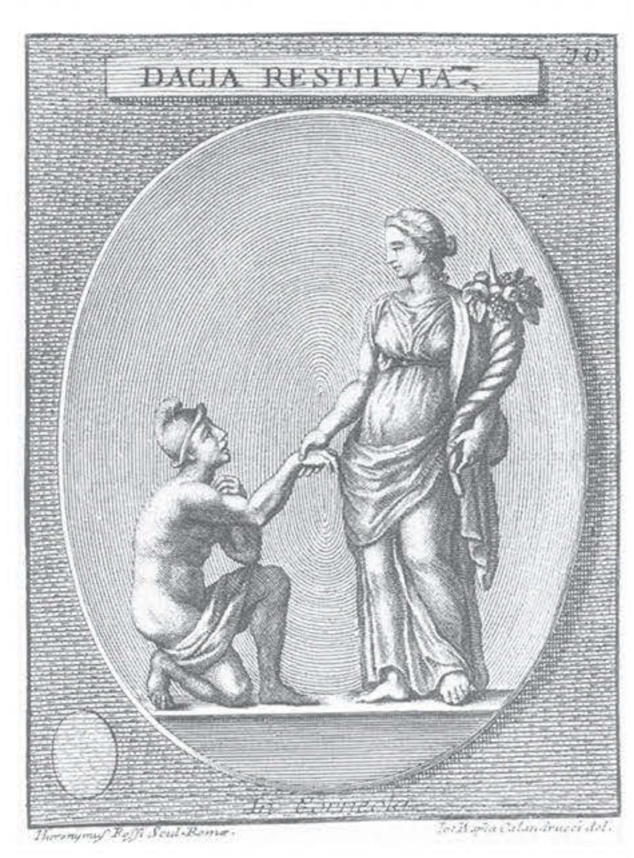
51) zu Nr. 195. Agostini (1685) I Taf. 126



52) zu Nr. 207. Rossi–Maffei III Taf. 22



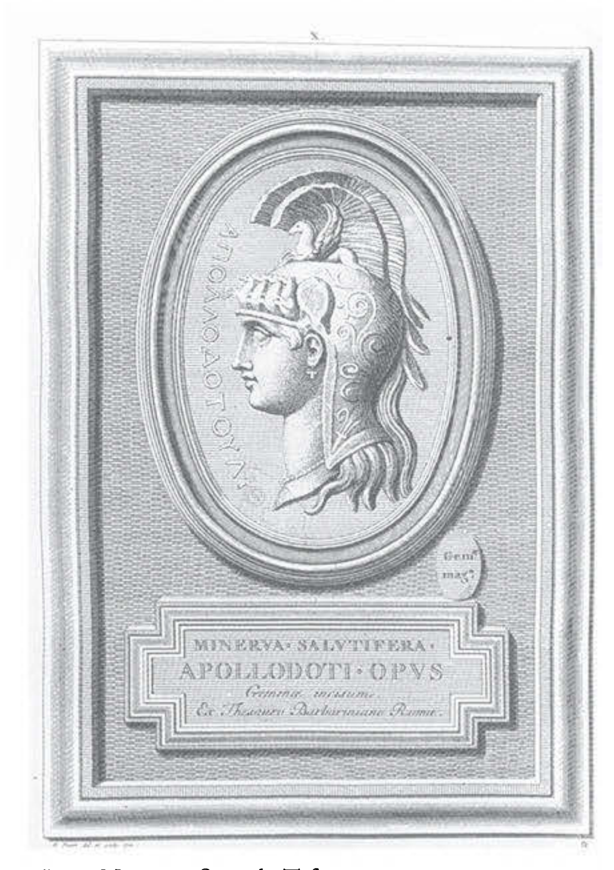
53) zu Nr. 259. Borioni–Venuti Taf. 53



54) zu Nr. 268. Borioni – Venuti Taf. 70



55) zu Nr. 300. De la Chausse, Romanum Museum[3] I (1746) Taf. 7



56) zu Nr. 300. Stosch Taf. 10



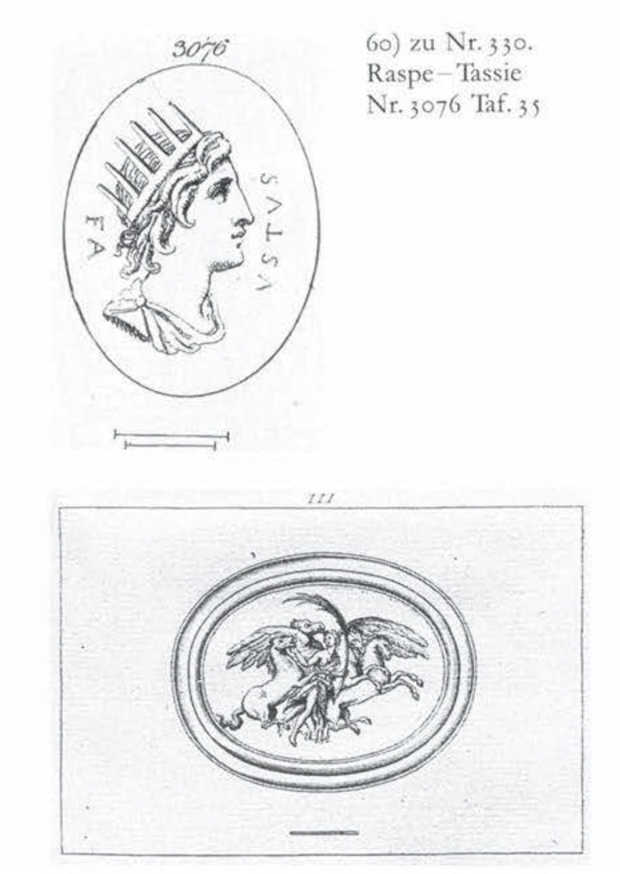
57) zu Nr. 310. Agostini (1685) I Taf. 74



58) zu Nr. 310. Rossi–Maffei III Taf. 24



59) zu Nr. 324. Raspe–Tassie Nr. 1492 Taf. 24

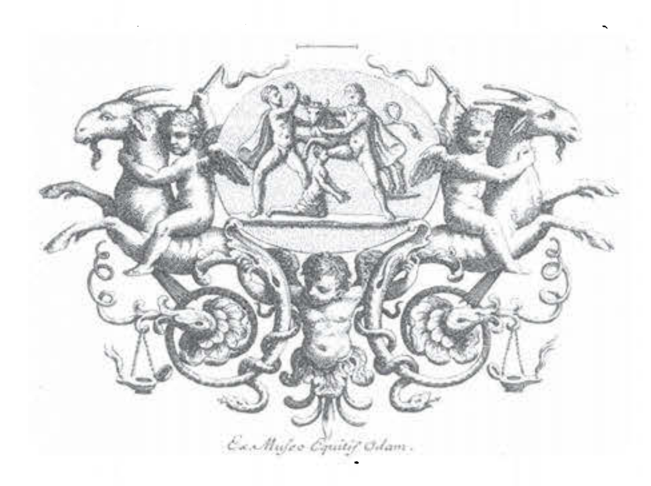


60) zu Nr. 330. Raspe–Tassie Nr. 3076 Taf. 35

61) zu Nr. 337. Bracci I tav. d'agg. II, III



62) zu Nr. 370. Borioni–Venuti Taf. 56



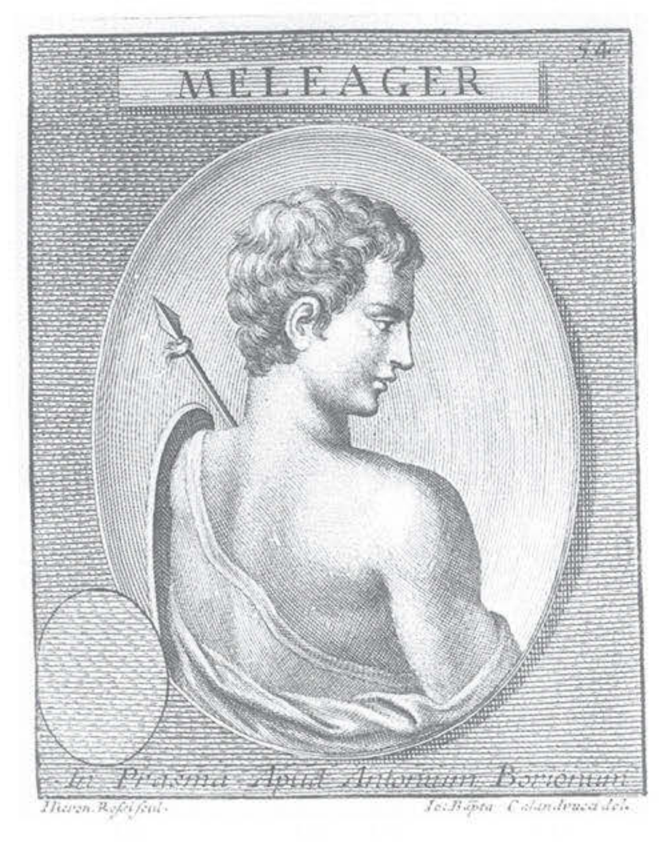
63) zu Nr. 373. Gori, Columbarium XXXV



64) zu Nr. 384. Agostini (1685) II Taf. 6



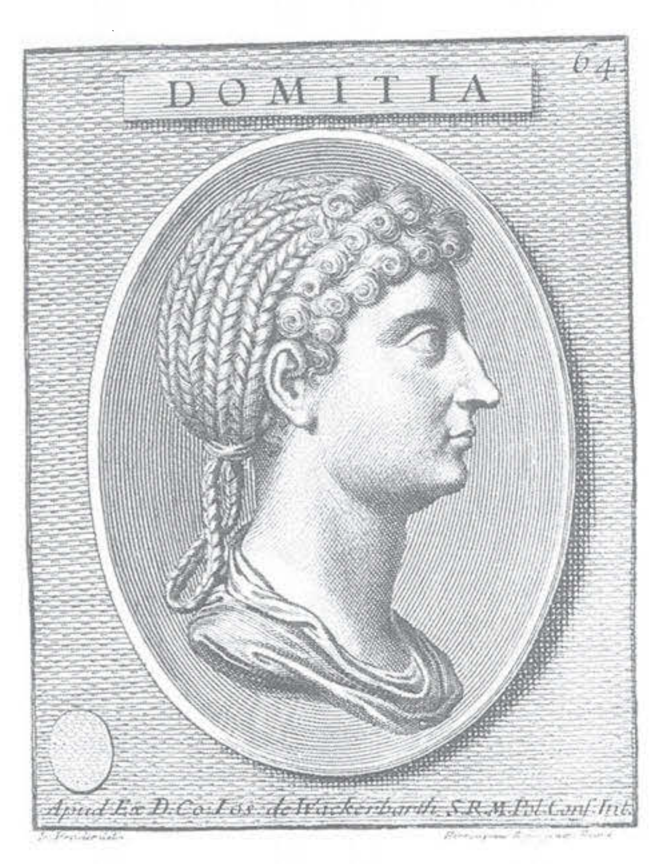
65) zu Nr. 493. Agostini (1685) I Taf. 31



66) zu Nr. 574. Borioni – Venuti Taf. 54



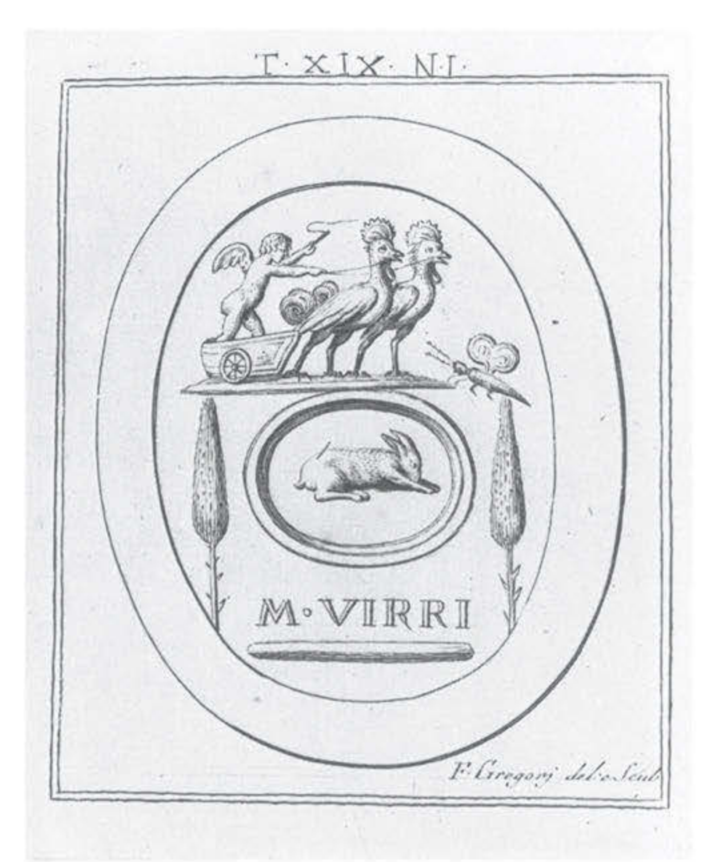
67) zu Nr. 589. Rossi – Maffei I Taf. 34



68) zu Nr. 601, Borioni – Venuti Taf. 64



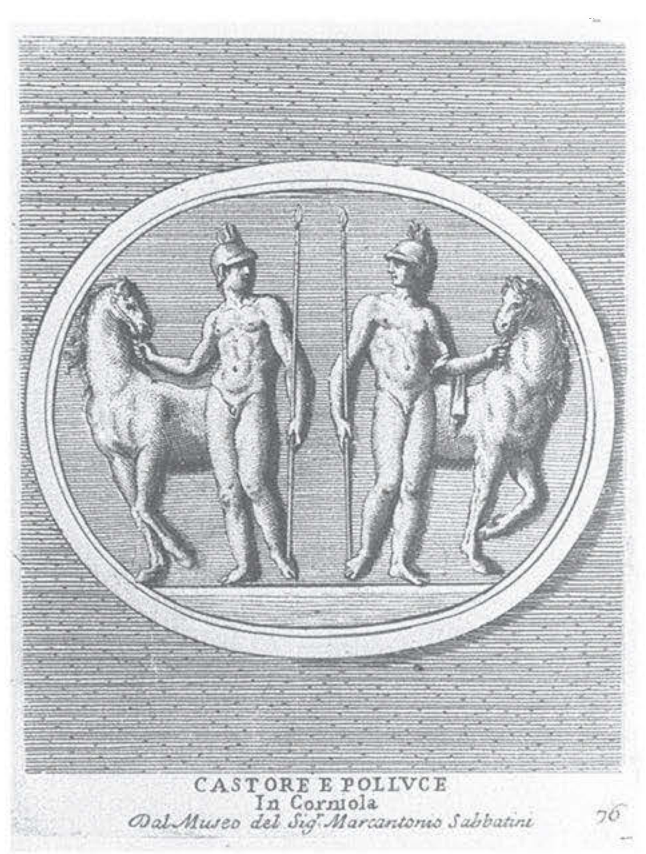
69) zu Nr. 620. Agostini (1685) I Taf. 12



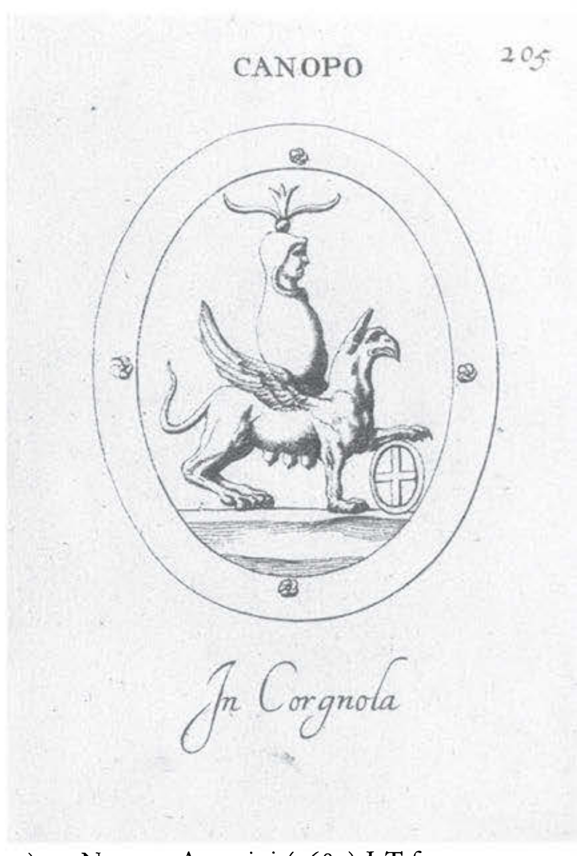
70) zu Nr. 703. Bracci II tav. d'agg. XIX, I



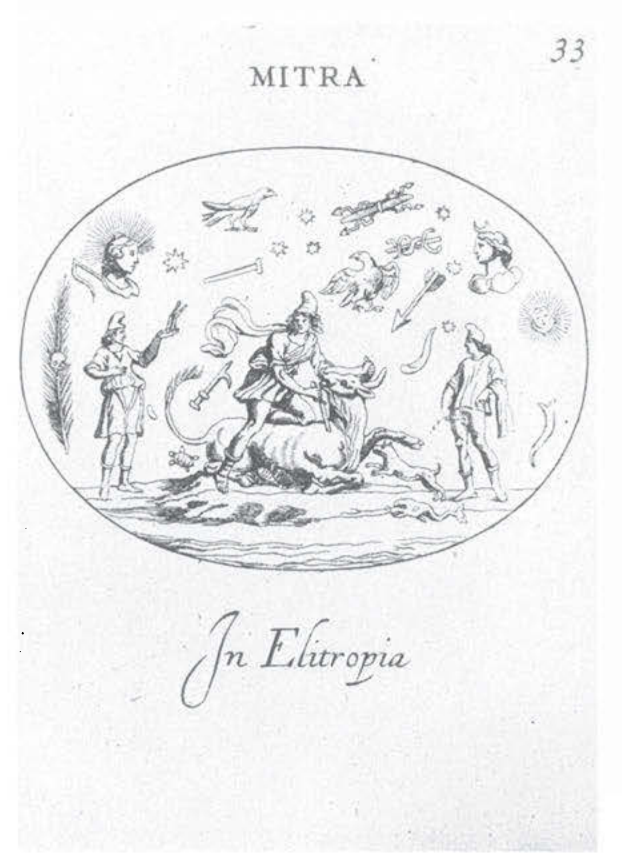
71) zu Nr. 716. Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 112



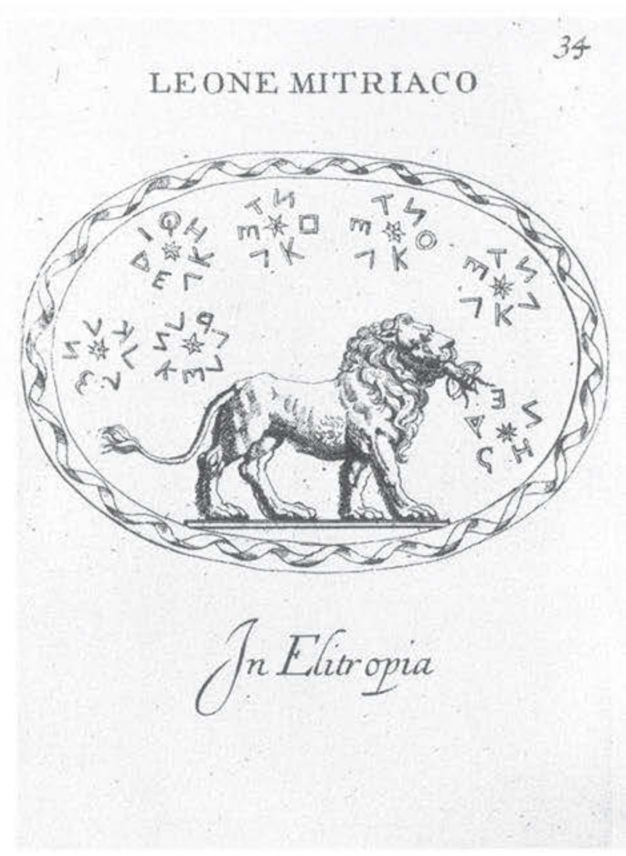
72) zu Nr. 723. Rossi–Maffei III Taf. 76



73) zu Nr. 730. Agostini (1685) I Taf. 205



74) zu Nr. 736. Agostini (1685) II Taf. 33



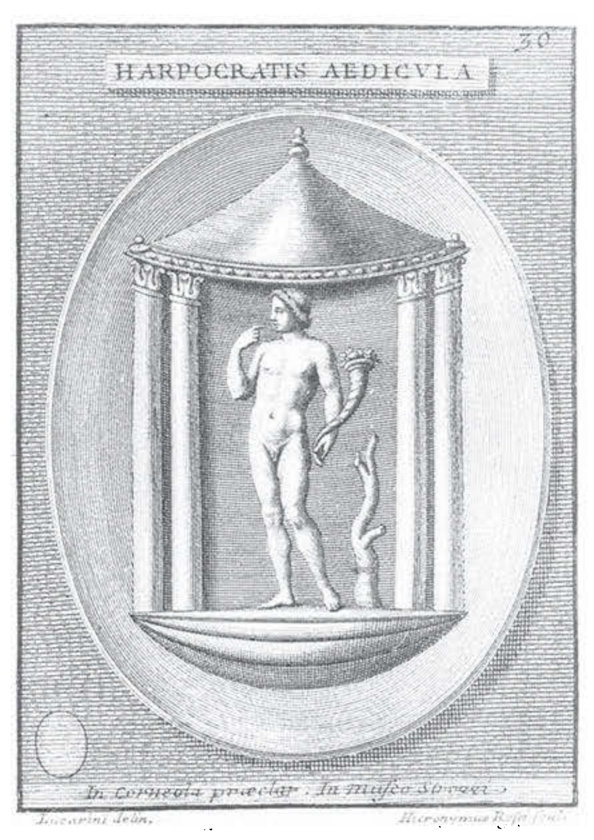
75) zu Nr. 736. Agostini (1685) II Taf. 34



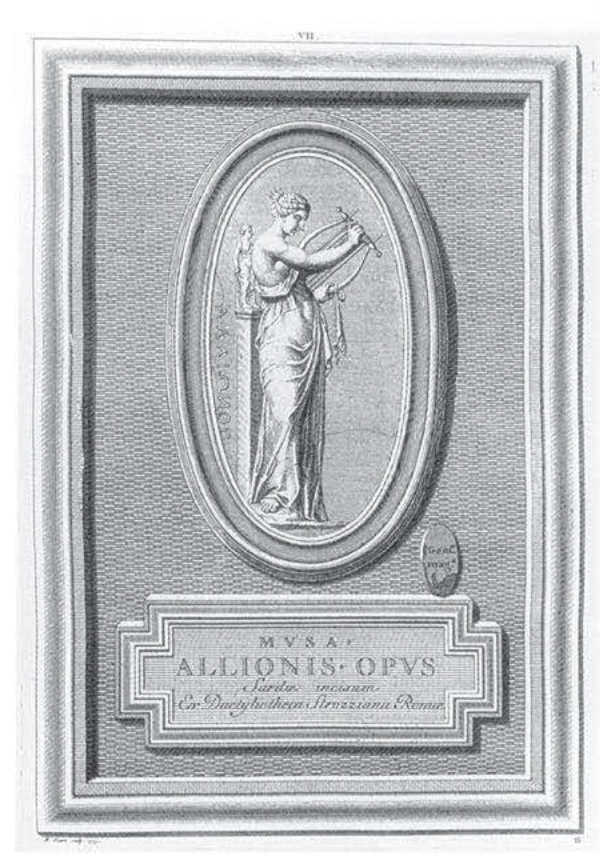
76) zu Nr. 786. Rossi – Maffei I Taf. 52



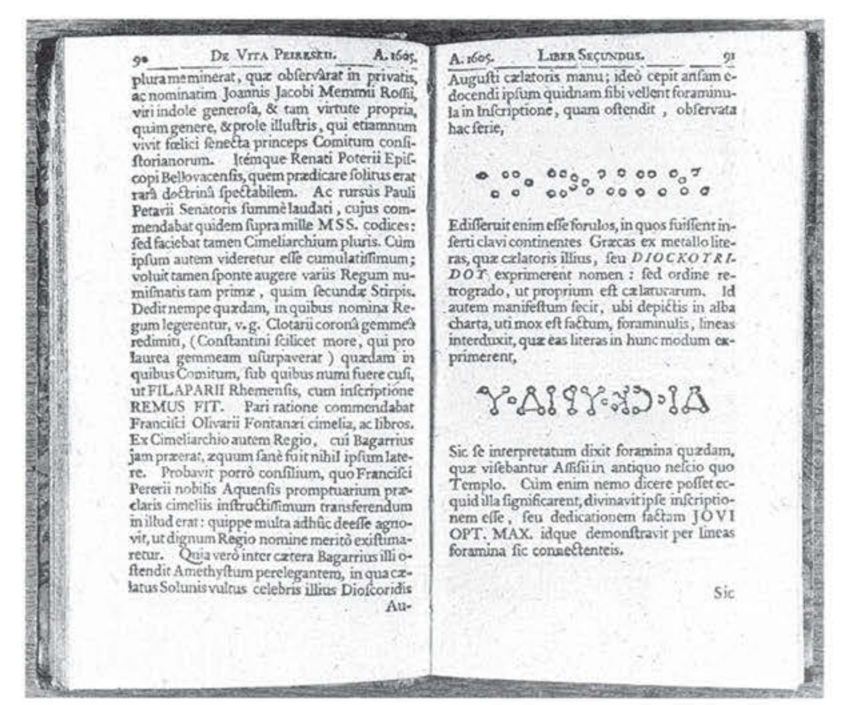
77) zu Nr. 818. Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 73



78) zu Nr. 846. Borioni – Venuti Taf. 30



81) zu Nr. 861. Stosch Taf. 7



90 De Vita Peireskii. A. 1605.

plura meminerat, quæ obſervârat in privatis, ac nominatim Joannis Jacobi Memmii Roſſii, viri indole generoſa, & tam virtute propria, quàm genere, & prole illuſtris, qui etiamnum vivit fœlici ſenecta princeps Comitum conſiſtorianorum. Itémque Renati Poterii Epiſcopi Bellovacenſis, quem prædicare ſolitus erat rarâ doctrinâ ſpectabilem. Ac rursùs Pauli Petavii Senatoris ſummè laudati, cujus commendabat quidem ſupra mille MSS. codices: ſed faciebat tamen Cimeliarchium pluris. Cùm ipſum autem videretur eſſe cumulatiſſimum; voluit tamen ſponte augere variis Regum numiſmatis tam primæ, quàm ſecundæ Stirpis. Dedit nempe quædam, in quibus nomina Regum legerentur, v. g. Clotarii coronâ gemmeâ redimiti, (Conſtantini ſcilicet more, qui pro laurea gemmeam uſurpaverat) quædam in quibus Comitum, ſub quibus numi fuere cuſi, ut FILAPARII Rhemenſis, cum inſcriptione REMUS FIT. Pari ratione commendabat Franciſci Olivarii Fontanæi cimelia, ac libros. Ex Cimeliarchio autem Regio, cui Bagarrius jam præerat, æquum ſanè fuit nihil ipſum latere. Probavit porrò conſilium, quo Franciſci Pererii nobilis Aquenſis promptuarium præclaris cimeliis inſtructiſſimum transferendum in illud erat: quippe multa adhûc deeſſe agnovit, ut dignum Regio nomine meritò exiſtimaretur. Quia verò inter cætera Bagarrius illi oſtendit Amethyſtum perelegantem, in qua cælatus Solunis vultus celebris illius Dioſcoridis

Au-

A. 1605. Liber Secundus. 91

Auguſti cælatoris manu; ideò cepit anſam edocendi ipſum quidnam ſibi vellent foraminula in Inſcriptione, quam oſtendit, obſervata hac ſerie,

Ediſſeruit enim eſſe forulos, in quos fuiſſent inſerti clavi continentes Græcas ex metallo literas, quæ cælatoris illius, ſeu *DIOCKOTRIDOT* exprimerent nomen: ſed ordine retrogrado, ut proprium eſt cælaturarum. Id autem manifeſtum fecit, ubi depictis in alba charta, uti mox eſt factum, foraminulis, lineas interduxit, quæ eas literas in hunc modum exprimerent,

Sic ſe interpretatum dixit foramina quædam, quæ viſebantur Aſſiſii in antiquo neſcio quo Templo. Cùm enim nemo dicere poſſet ecquid illa ſignificarent, divinavit ipſe inſcriptionem eſſe, ſeu dedicationem factam JOVI OPT. MAX. idque demonſtravit per lineas foramina ſic connectenteis.

Sic

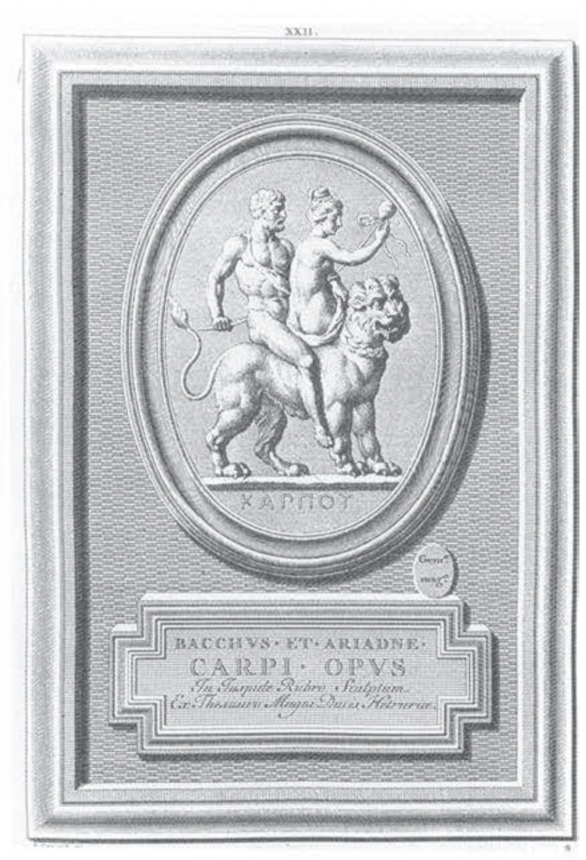
79) zu Nr. 859. Gassendi, Vita Peirescii (Quedlinburg 1706) 90 f.



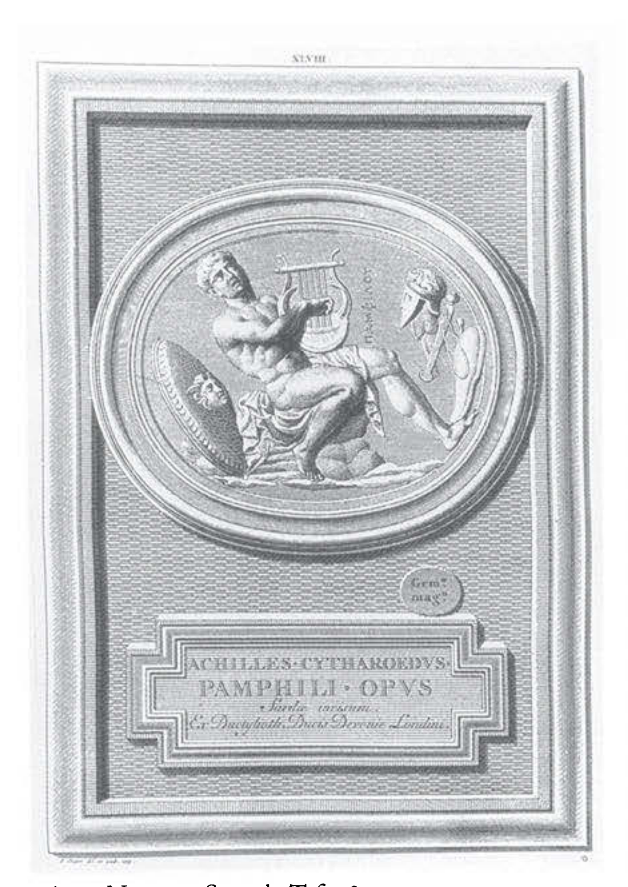
80) zu Nr. 859. Gronovius, Thesaurus II 31



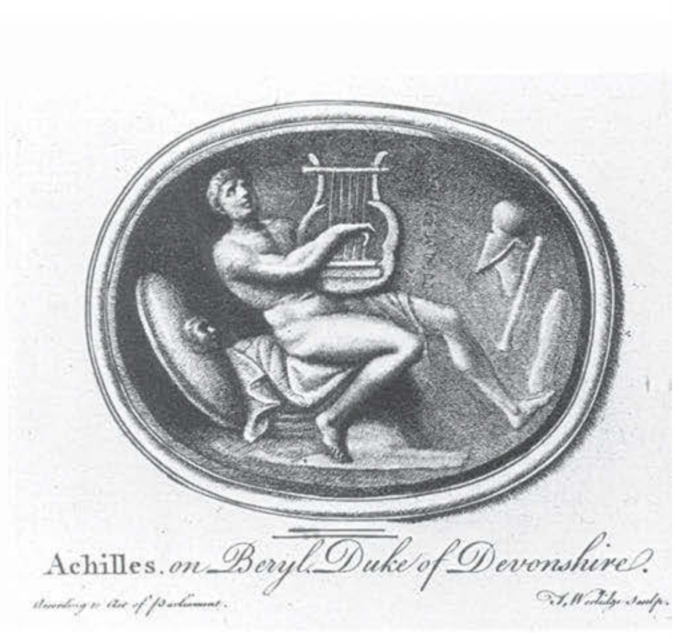
82) zu Nr. 863. Stosch Taf. 21



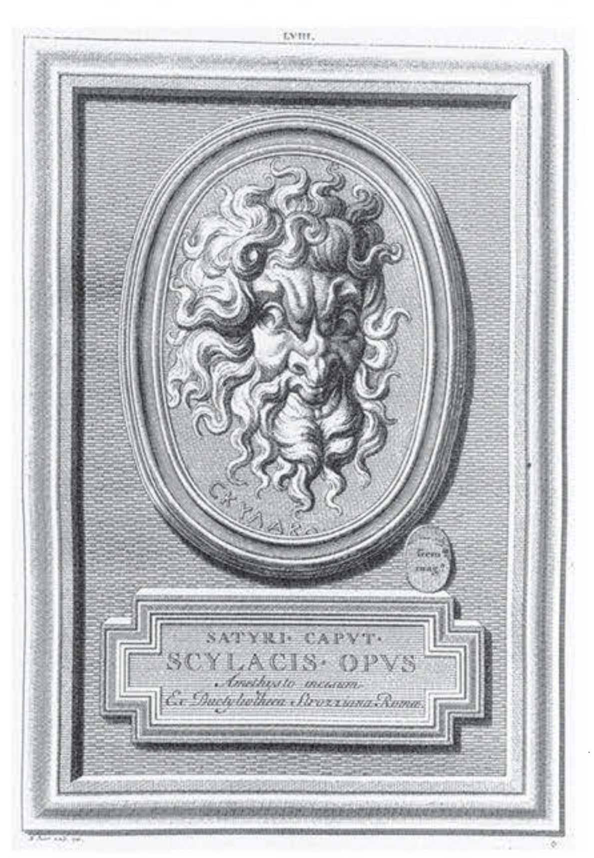
83) zu Nr. 866. Stosch Taf. 22



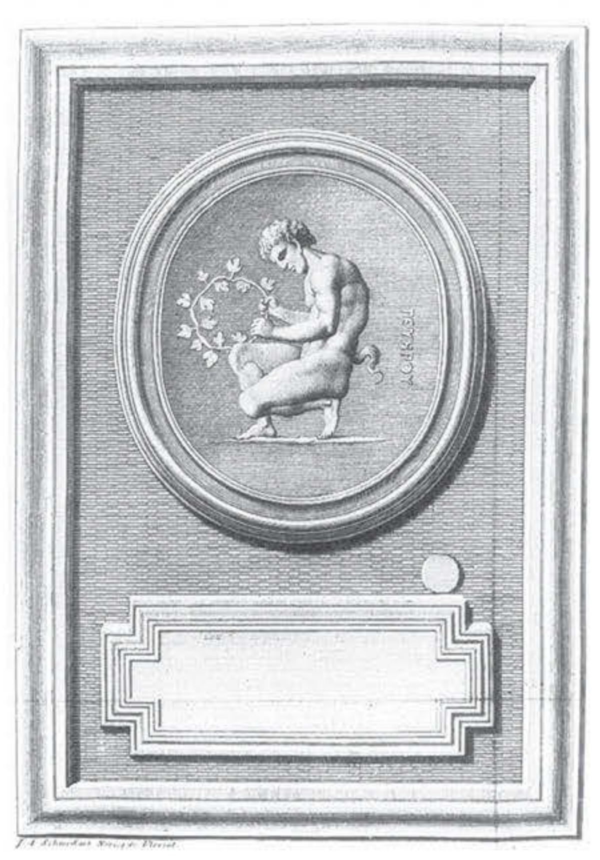
84) zu Nr. 870. Stosch Taf. 48



85) zu Nr. 870. Worlidge Taf. 151



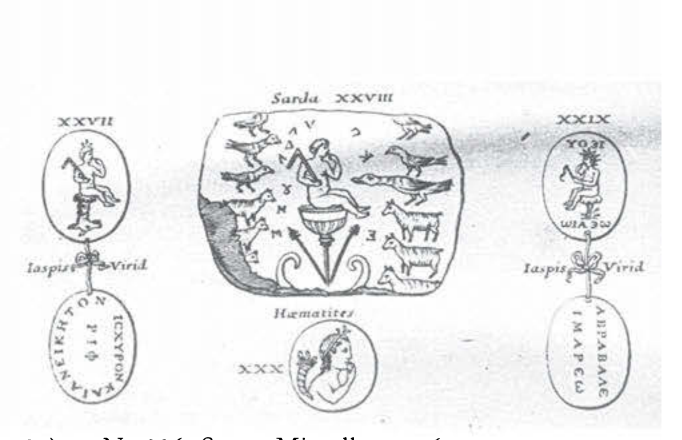
86) zu Nr. 874. Stosch Taf. 58



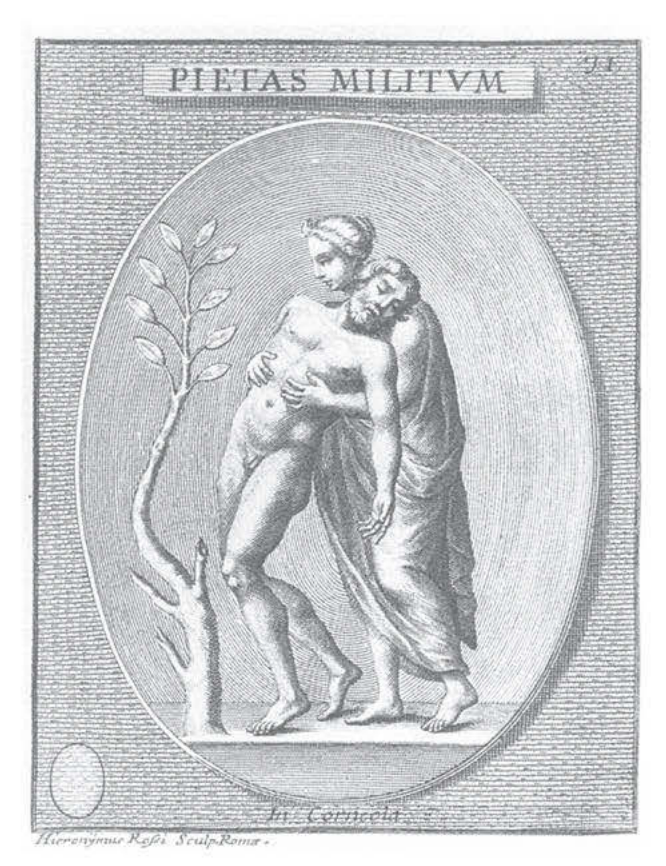
87) zu Nr. 877. Winckelmann cl. 2,1494 p. 240 »J. A. Schweikart Noricg. sc. Florent.«



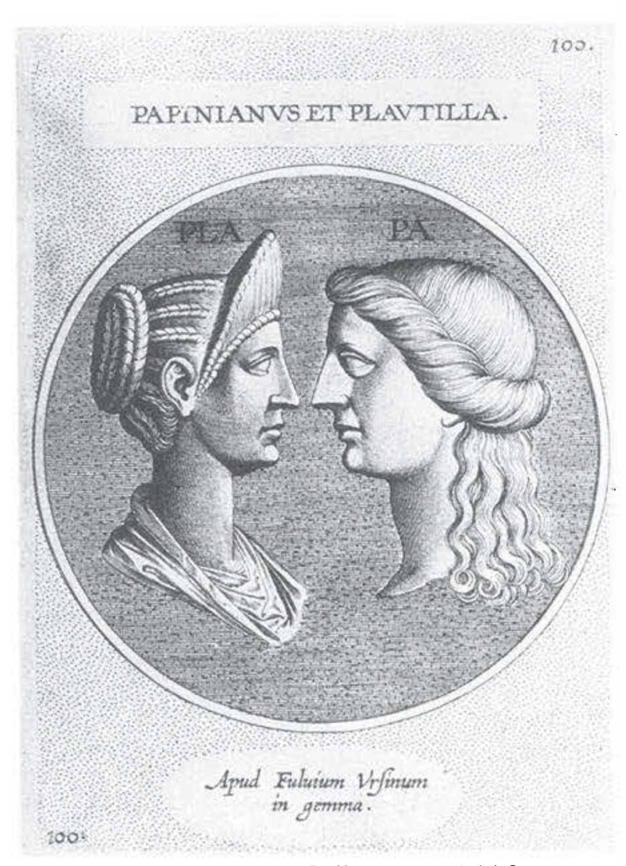
88) zu Nr. 882. Rossi–Maffei III Taf. 56



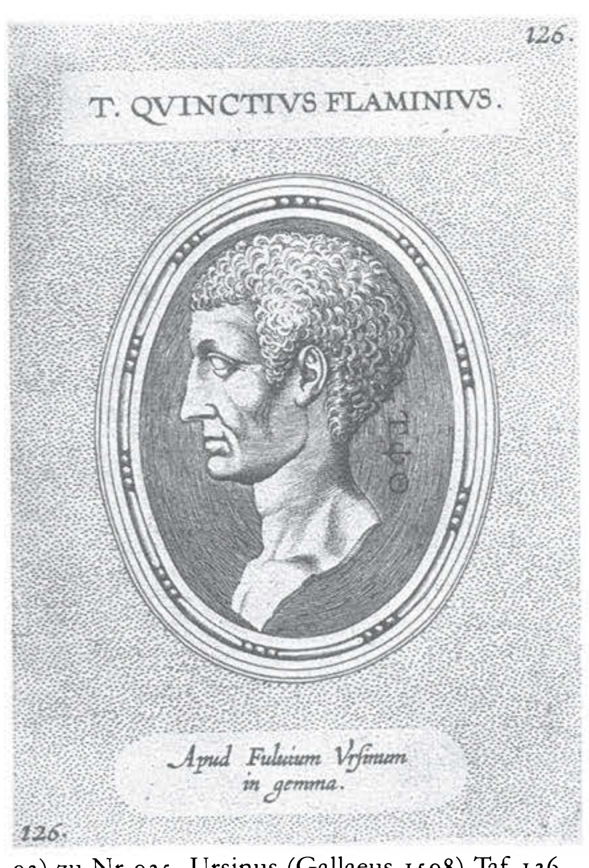
89) zu Nr. 886. Spon, Miscellanea 16



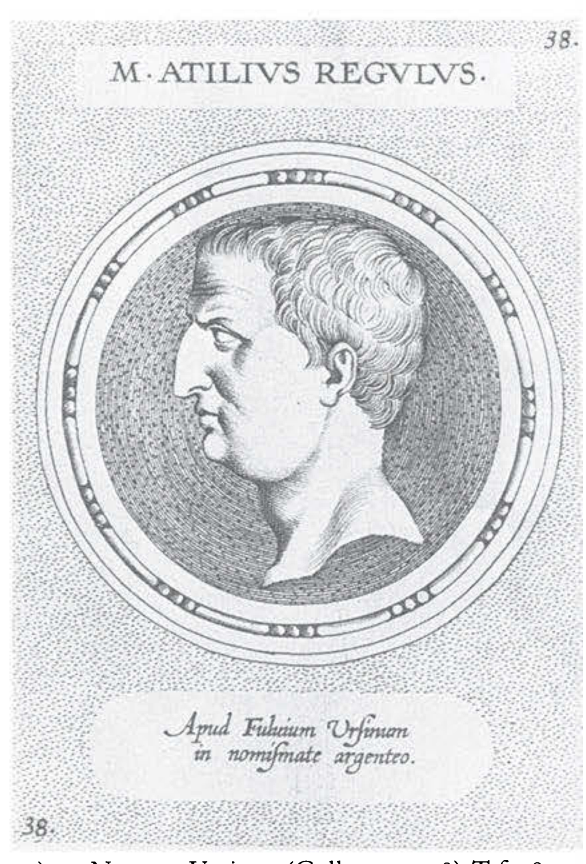
90) zu Nr. 907. Borioni – Venuti Taf. 71



91) zu Nr. 918. Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 100



92) zu Nr. 925. Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 126



93) zu Nr. 927. Ursinus (Gallaeus 1598) Taf. 38

ANHANG

Verzeichnis der Abkürzungen und Bibliographie

ADB. Allgemeine Deutsche Bibliographie (Leipzig 1875 ff.)

AGD. Antike Gemmen in deutschen Sammlungen.
I Staatliche Münzsammlung München. 1 E. Brandt (1968), 2 E. Brandt, E. Schmidt (1970), 3 E. Brandt, W. Gercke, A. Krug, E. Schmidt (1972), München
II Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Antikenabteilung Berlin, E. Zwierlein-Diehl (München 1969)
III Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, V. Scherf; Sammlung im Archäologischen Institut der Universität Göttingen, P. Gercke; Staatliche Kunstsammlungen Kassel, P. Zazoff (Wiesbaden 1970)
IV Kestner-Museum Hannover, M. Schlüter, G. Platz-Horster; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, P. Zazoff (Wiesbaden 1975)

Agostini I Gemmae et Sculpturae antiquae depictae ab Leonardo Augustino Senensi. Addita earum enarratione, In Latinum versa ab Jacobo Gronovio cuius accedit praefatio. Pars prima. (Amsterdam 1685)

Agostini II Gemmae antiquae depictae per Leonardum Augustinum. Ad Serenissimam Celsitudinem Cosmi Principis Etruriae. Pars secunda. (Amsterdam 1685)

AGWien E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I (1973), II (1979), München

Aquileia G. Sena Chiesa, Gemme del Museo Nazionale di Aquileia (Padua 1966)

AR Der Abdruck ist seitenrichtig

Der Archäologe Der Archäologe Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Ausstellung Münster, Hannover, Berlin, Bonn 1984 (Münster 1983)

Babelon E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (Paris 1897)

Babelon, Chapelle E. Babelon, Catalogue de la collection Pauvert de la Chapelle, intailles et camées (Paris 1899)

Babelon, Gravure E. Babelon, La gravure en pierres fines camées et intailles (Paris 1894)

Baudelot de Dairval, Lettre Lettre sur le prétendu Solon des pierres gravées. Explication d'une médaille d'or de la famille Cornuficia ... A Paris ... 1717, Baudelot (de Dairval)

Baudelot de Dairval, L'utilité des voyages De l'Utilité des Voyages, et de l'Avantage que la recherche des Antiquitez procure aux Sçavans. Par M. Baudelot de Dairval, Avocat au Parlement. Nouvelle Edition, revuë, corrigée et augmentée Avec figures. I u. II (Rouen 1727). ([1]1693)

Beazley, Lewes Coll. J.D. Beazley, The Lewes House Collection of Ancient Gems (Oxford 1921)

Berlin A. Furtwängler, Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (Berlin 1896)

Berry Coll. Ancient Gems from the Collection of Burton Y. Berry. Indiana University Art Museum Publications 1969/1

Beverley Gems The Collection of Camei and Intagli at Alnwick Castle known as »The Beverley Gems«. A Descriptive Catalogue based upon Manuscript Notes in the possession of His Grace the Duke of Northumberland. By Alfred E. Knight ... Privately printed. 1921

BMC A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum (London 1873 ff.)

BMC Empire Coins of the Roman Empire in the British Museum I (1923), II (1930), III ([2]1966), IV (1940), V (1950) by H. Mattingly, VI (1962) by R. A. G. Carson (London)

BMC Republic H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum I-III (London 1910)

Boardman, GGFR J. Boardman, Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical (London 1970)

Bonn Gertrud Platz-Horster, Die antiken Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Bonn (Köln–Bonn 1984)

Borioni–Venuti, Collectanea Collectanea Antiquitatum Romanarum quas centum tabulis aeneis incisas

et a Rodulphino Venuti Academico Etrusco Cortonensi notis illustratas exhibet Antonius Borioni (Rom 1736)

Bracci Commentaria de antiquis scalptoribus qui sua nomina inciderunt in gemmis et cammeis cum pluribus monumentis antiquitatis ineditis statuis anaglyphis gemmis auctore Dominico Augusto Bracci Regiae Societatis Antiquariorum Londinensis. Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei con molti monumenti inediti di antichità statue bassirilievi gemme opera di Domenico Augusto Bracci della Società Reale Antiquaria di Londra (I 1784, II 1786, Florenz)

Brunn H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II (Stuttgart 1859)

BU. Biographie Universelle (Paris 1854ff.)

Cades Tommaso Cades, Collezione di inpronte in stucco cavate dalle piu celebri gemme incise conosciute che esistono nei principali musei e collezioni particolari di Europa. 78 Bände (Rom 1836) s. S. 19f. Zitiert nach dem Exemplar des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom (Photographien im Akademischen Kunstmuseum in Bonn): Römische Zahl (classe, z. B. III Eroi), Großbuchstabe (z. B. A Ercole), arabische Zahl

Cades, Bonn 1504 Gipsabgüsse in 3 elfstöckigen Spankästen, eine Auswahl aus Cades. Akademisches Kunstmuseum in Bonn

Cades, Incisori Tommaso Cades, Gemme antiche con i nomi degl'Incisori. 135 Gipsabgüsse in dreistöckigem Spankasten. Akademisches Kunstmuseum in Bonn

Cades, Uomini illustri Tommaso Cades, Raccolta di 520 ritratti di uomini illustri Greci e Latini cavati da Gemme antiche esistenti nei principali Gabinetti di Europa. Mit handschriftlichem Katalog. Akademisches Kunstmuseum in Bonn

Canini, Iconografia G. A. Canini, Iconografia cioé disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità ... Roma 1669

Caylus, Recueil A. C. P. de Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, etrusques, grecques et romaines I nouvelle édition, Paris 1761, II-VII Paris 1756-1767

Chabouillet A. Chabouillet, Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale, suivi de la description des autres monuments exposés dans le Cabinet des Médailles et Antiques (Paris 1858)

De la Chausse, Romanum Museum Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis in quo proponuntur, ac dilucidantur Gemmae, Idola ... Marmora etc. Adjectis in hac tertia Romana Editione plurimis annotationibus, et figuris; opera, et studio Michaelis Angeli Causei de la Chausse. I u. II Rom 1746

Cheron Recueil de Pierres gravées les plus singulières du Cabinet du Roi et des principaux Cabinets de Paris, dessinées en grand d'après les originaux par Elizabeth Sophie Cheron, femme de Jaques le Hay (o. J. Taf. 1 Bildnis E. S. Cheron mit Todesjahr 1711)

Clarac, Manuel Jean Baptiste, Comte de Clarac, Manuel de l'histoire de l'art chez les anciens III Catalogue des artistes de l'antiquité ... (Paris 1849)

Crawford Michael H. Crawford, Roman Republican Coinage I u. II (Cambridge 1974)

DAL. Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon (Leipzig 1859ff.)

Dalton O. M. Dalton, Catalogue of the Engraved Gems of the Post Classical Periods in the British Museum (London 1915)

DBF. Dictionnaire de Biographie Française (Paris 1933ff.)

DBI. Dizionario Biografico degli Italiani (Rom 1960ff.)

Delatte–Derchain A. Delatte – Ph. Derchain, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Les intailles magiques gréco-égyptiennes (Paris 1964)

Demontjosieu L. Demontjosieu (Ludovicus Demontiosius), Gallus Romae hospes (1585). Wiederabdrucke: Pomp. Gaurici Neapolitani De Sculptura liber. Ludo. Demontiosii, De veterum Sculptura, Caelatura, Gemmarum Scalptura, et Pictura Libri duo. Abrahami Gorlaei Antverpiani Dactylotheca. Omnia accuratius edita. Cum privilegio. 1609 (De gemmarum scalptura S. 141f.). J. Gronovius, Thesaurus Graecarum Antiquitatum IX (1735). Ludovici Demontiosii De Sculptura, Caelatura, Gemmarum Scalptura, et Pictura Antiquorum Commentarius, Lib. II (Cap. II De gemmarum scalptura 790f.)

Den Haag Marianne Maaskant-Kleibrink, Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collections (Den Haag 1978)

Divus Augustus E. Zwierlein-Diehl, Der Divus-Augustus-Kameo in Köln, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 17, 1980, 12ff.

DNB. Dictionary of National Biography (London 1885ff.)

Eichler–Kris F. Eichler – E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum. Publikationen aus den Kunsthistorischen Sammlungen Wien. Band II (Wien 1927)

Faber, Commentarius Ioannis Fabri Bambergensis, Medici Romani, in Imagines Illustrium ex Fulvii Ursini Bibliotheca, Antverpiae à Theodoro Gallaeo expressas, Commentarius. Ad Illustrium et Reverendissimum Dominum Cynthium Aldobrandinum Cardinalem S. Georgij, etc. (Antwerpen 1606)

Femmel–Heres G. Femmel – G. Heres, Die Gemmen aus Goethes Sammlung (Leipzig 1977)

Forbes, Princeton B. A. Forbes, Catalogue of Engraved Gems in the Art Museum, Princeton University (University microfilms international 1981)

Fossing P. M. A. Fossing, Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum (Kopenhagen 1929)

Furtwängler, AG. A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen I-III (Leipzig–Berlin 1900)

Furtwängler, Künstlerinschriften A. Furtwängler, Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften, in: Kleine Schriften von A. Furtwängler, hrsg. von J. Sieveking u. L. Curtius II (1913) 147-293 (mit Berichtigungen zur Erstpublikation, in: JdI 3, 1888, 105 ff.; 4, 1889, 46 ff.

Gallaeus, Imagines Illustrium Imagines ex antiquis Marmoribus Nomismatib. et Gemmis expressae quae extant Romae maior pars apud Fulvium Ursinum. Theodorus Gallaeus delineabat Romae ex Archetypis incidebat Antverpiae (Antwerpen 1598)

Genf Marie-Louise Vollenweider, Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées I (1967), II (1979), III (1983)

Gerhard 2047 Gipsabgüsse in 28 buchförmigen Kästen aus dem Nachlaß von Eduard Gerhard (1795-1867) im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn

Gesichter Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz, hrsg. von Hans Jukker und Dietrich Willers. Ausstellung im Bernischen Historischen Museum vom 6. Nov. 1982 bis 6. Febr. 1983 ([3]1983)

GHdA Genealogisches Handbuch des Adels (Glücksburg, Limburg 1951 ff.)

Gori Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt in thesauro mediceo cum observationibus Ant.-F. Gorii. Gemmae antiquae ex thesauro Mediceo et privatorum dactyliothecis Florentiae exhibentes tab. CC. I u. II (Florenz 1731-1732). Auch in: Reinach 11-71 Taf. 5-74

Gori, Columbarium Monumentum sive Columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum Romae detectum in Via Appia. Anno MDCCXXVI. Ab Antonio Francisco Gorio, Presbytero Bapstisterii Florentini Descriptum, et XX Aere incisis Tabulis illustratum adjectis notis Clariss. V. Antonii Mariae Salvinii (Florenz 1727)

Gori, Inscr. Ant. Etr. A. F. Gori, Inscriptionum antiquarum Graecarum et Romanarum quae extant in Etruriae urbibus I-III (Florenz 1727-1743)

Gorlaeus Abrahami Gorlaei Antverpiani Dactyliotheca seu Annullorum sigillarium quorum apud Priscos tam Graecos quam Romanos usus. E Ferro Aere Argento et Auro Promptuarium. Accesserunt variarum Gemmarum quibus antiquitas in sigillando uti solita Scalpturae ([2]1609). ([1]1601, [3]1695, [4]1707 mit Erläuterungen von Gronovius)

Gravelle Lévesques de Gravelle, Recueil de pierres gravées antiques (Paris I 1732, II 1737). Auch in: Reinach 73-83 Taf. 75-81

Gronovius, Thesaurus Thesaurus Graecarum Antiquitatum ... auctore Jacobo Gronovio. I-XII ([2]Venedig 1732)

Harari John Boardman and Diana Scarisbrick, The Ralph Harari Collection of Finger Rings (London 1977)

Henig, Corpus Martin Henig, A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites. BAR British Series 8 [2]1978

Henkel F. Henkel, Die römischen Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete (Berlin 1913)

Hirmer, GM Peter R. Franke, Max Hirmer, Die griechische Münze ([2]München 1972)

Hirmer, RM John P. C. Kent, Bernhard Overbeck, Arnim U. Stylow, Die römische Münze. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer (München 1973)

Imhoof-Blumer – Keller Imhoof-Blumer und Keller, Thier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums (Leipzig 1889)

Impr. Inst. Impronte Gemmarie dell'Instituto I-VII (Rom 1831-1868). S. 20, 40 Anm. 99

Ionides John Boardman, Engraved Gems. The Ionides Collection (London 1968)

Janssen L. J. F. Janssen, Les inscriptions grecques et étrusques des pierres gravées du cabinet de S. M. le Roi des Pays-Bas (Den Haag 1866)

Justi Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen ([3]Leipzig 1923)

King C. W. King, Handbook of Engraved Gems I u. II ([2]London 1885)

King, Antique Gems C. W. King, Antique Gems and Rings. I u. II (London 1872)

Köhler H. K. E. Köhler, Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler. In: H. K. E. Köhler's Gesammelte Schriften. Im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissen-

schaften herausgegeben von Ludolf Stephani III (St. Petersburg 1851)

Köln Antje Krug, Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Sonderdruck aus Bericht der RGK. 61, 1980, 151-260 Taf. 64-137

Leningrad, Cameos O. Neverov, Antique Cameos in the Hermitage Collection (Leningrad 1971)

Leningrad, Intaglios O. Neverov, Antique Intaglios in the Hermitage Collection (Leningrad 1976)

Lewis Martin Henig, The Lewis Collection of Engraved Gemstones in Corpus Christi College, Cambridge. BAR Supplementary Series 1, 1975

Liceti, Hieroglyphica Fortunius Licetus, Hieroglyphica sive antiqua schemata gemmarum anularium, quaesita moralia, politica, historica, medica, philosophica, et sublimiora, omnigenam eruditionem et altiorem sapientiam attingentia, diligenter explicata (Padua 1653). S. Stefanoni.

LIMC Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Zürich 1981 ff.)

Lippert[1] I *Dactyliothecae Universalis* signorum exemplis nitidis redditae *Chilias* sive scrinium milliarium primum. Delectis gemmis antiquo opere scalptis plerisque eisque fere hodie praedicatione et notitia multorum in omni Europa clarissimis exemplo de museis in massa quadam terrea candida petito expressit ordinavit edidit *Philippus Dan. Lippert* Dresd. Stilum adcommodabat intellegendis que per coniecturam argumentis litteras nonnullas praefatus quoque de rei gemmariae veteris gratia singulari *Ioh. Frider. Christius* Prof. artium publicus. (Leipzig 1755)

Lippert[1] II *Dactyliothecae Universalis* signorum exemplis nitidis redditae *Chilias altera* quae et scrinium milliarium secundum. Delectis gemmis ... expressit ordinavit edidit *Philippus Dan. Lippert* Dresd. Stilum adcommodabat commentario scribendo signisque gemmarum et argumentis explicandis praefatus item utiliter *Joh. Frider. Christius* Prof. artium publicus. (Leipzig 1756)

Lippert[1] III *Dactyliothecae Universalis* signorum exemplis nitidis redditae *Chilias tertia* sive scrinium milliarium tertium. Delectis gemmis ... expressit ordinavit edidit *Philippus Dan. Lippert* Dresd. Stilum accommodavit *C. G. H.* (Leipzig 1762)

Lippert[2] I u. II Dactyliothec. Das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa. Zum Nutzen der schönen Künste und Künstler. In zwey Tausend Abdrücken ediret von Phil. Dan. Lippert (1767)

Lippert[2] III Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dacktyliothek bestehend in Tausend und Neun und Vierzig Abdrücken (Leipzig 1776)

Lippold G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (Stuttgart 1922)

Löhr'sche Daktyliothek 795 in verschiedenen Farben getönte Gipsabgüsse in 8 buchförmigen Kästen (I 1787), hergestellt von Johann Franz Löhr, Mainz. Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn

London H. B. Walters, Catalogue of Engraved Gems in the British Museum (London 1926)

Luni Gemma Sena Chiesa, Gemme die Luni (Rom 1978)

Mariette P. J. Mariette, Traité des pierres gravées I u. II 1.2 (Paris 1750). II auch in: Reinach 85-110 Taf. 82-108

Marlborough Gemmarum antiquarum delectus; ex praestantioribus desumptus, quae in dactyliothecis ducis Marlburiensis conservantur. Choix de pierres antiques gravées, du Cabinet du Duc de Marlborough I (1780), II (1791). Auch in: Reinach 111-121 Taf. 109-118

Marshall, Finger Rings F. H. Marshall, Catalogue of Finger Rings, Greek, Etruscan, Roman in the British Museum (London 1907)

Martini Wolfram Martini, Die etruskische Ringsteinglyptik. RMErgh. 18 (Heidelberg 1971)

Middleton J. H. Middleton, The Engraved Gems of Classical Times, with a Catalogue of the Gems in the Fitzwilliam Museum (Cambridge 1891)

Millin A. L. Millin, Pierres gravées inédites tirées des plus célèbres cabinets de l'Europe, publiées et expliquées (Paris 1817). Auch in: Reinach 123-130 Taf. 120-122

Millin, Mon. ant A. L. Millin, Monumens antiques, inédits ou nouvellement expliqués. Collection de statues ... tirés des collections nationales et particulières, et accompagnés d'un texte explicatif. I u. II (Paris 1802)

Möbius, Kaiserkameen H. Möbius: ›Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen‹. Vorabdruck aus: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Festschrift für Joseph Vogt (1975)

Museum Odescalchum [N. Galeotti], Museum Odescalchum sive Thesaurus antiquarum gemmarum cum imaginibus in iisdem insculptis, et ex iisdem exsculptis, quae a serenissima Christina Svecorum regina collectae in Museo Odescalchio adservantur, et a P. S. Bartolo quondam incisae, nunc primum in lucem proferuntur. Accesserunt aerea deorum ac dearum idola, marmorea item anaglypha, monumentaque alia plura, quibus omnibus explanationes una cum indicibus locupletissimis adjectae sunt. I u. II (Rom [1]1747, [2]1751/2)

Natter, Traité Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode mo-

derne, et expliquée en diverses planches par Laurent Natter, Graveur en Pierres fines. (London 1754)

NBG. Nouvelle Biographie Générale (Paris 1862 ff.)

NDB. Neue Deutsche Biographie (Berlin 1953 ff.)

New York G. M. A. Richter, Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art (Rom 1956)

Orleans [De La Chau u. Le Blond], Description des principales pierres gravées du cabinet de S. A. S. Mons. le duc d'Orléans. I u. II (Paris 1780-1784). Auch in: Reinach 131-145, Taf. 123-131

Oxford John Boardman u. Marie-Louise Vollenweider, Ashmolean Museum, Oxford. Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings I Greek and Etruscan (Oxford 1978)

Raoul-Rochette (1831) Désiré Raoul-Rochette, Lettre à M. Schorn sur quelques noms d'artistes omis ou insérés à tort dans le Catalogue de M.le Dr. Sillig. In: Bulletin des sciences historiques 18, 1931, 148-175, 259-283, 352-374; 19, 1831, 23-42

Raoul-Rochette (1845) M. Raoul-Rochette, Lettre à M. Schorn; Supplément au catalogue des artistes de l'antiquité grecque et romaine (Paris 1845)

Raponi J. M. Raponi, Recueil de pierres antiques gravées concernant l'histoire, la mythologie, la fable, les cérémonies religieuses, les coutumes des anciens peuples et les fameux personnages de l'antiquité, avec leur description. (Rom 1786)

Raspe – Tassie A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, taken from the most Celebrated Cabinets in Europe; and cast in Coloured Pastes, White Enamel and Sulphur, by J. Tassie, Modeller; arranged an described by R. E. Raspe; and illustrated with copper-plates. To which is prefixed an Introduction on the various Uses of this Collection, the Origin of the Art of Engraving on Hard Stones, and the Progress of Pastes. Catalogue raisonné d'une collection générale, de pierres gravées antiques et modernes, tant en creux que camées, tirées des cabinets les plus célèbres de l'Europe. Moulées en pâtes de couleurs à l'imitation des pierres, émaux blancs, et soufres, par J. Tassie, sculpteur. Mis en ordre et le texte rédigé par R. E. Raspe. Orné de planches gravées. Auquel on a ajouté un discours préliminaire sur les différents usages de cette collection, sur l'origine de l'art de graver les pierres dures, et le progrès de l'invention des pâtes. I u. II (London 1791). S. 18

Reinach Salomon Reinach, Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau (Paris 1895)

Reynolds Reynolds, ed. Nicholas Penny. Royal Academy of Arts, London 1986

Richter, EG. G. M. A. Richter, The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans. I Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans (1968). II Engraved Gems of the Romans (1971), London

Righetti R. Righetti, Gemme e cammei delle Collezioni Comunali (Rom 1955)

Robertson, RIC Anne S. Robertson, Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet. University of Glasgow I-V (Oxford 1962-1982)

Rossi – Maffei Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi. Colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei I (1707), II (1707), III (1708), IV (1709), Rom

Sofia Alexandra Dimitrova-Milčeva, Antike Gemmen und Kameen aus dem archäologischen Nationalmuseum in Sofia (Sofia 1980)

Southesk Catalogue of the Southesk Collection of Antique Gems, formed by James, Ninth Earl of Southesk, edited by his Daughter Lady Helena Carnegie (London 1908)

Spilsbury A Collection of 50 prints from antique gems in the collections of the right honourable Earl Percy, the honourable C. F. Greville, and T. M. Slade, Esquire. Engraved by Mr. John Spilsbury (London 1785)

Spon, Miscellanea Miscellanea Eruditae Antiquitatis; in quibus Marmora, Statuae, Musiva, Toreumata, Gemmae, Numismata, Grutero, Ursino, Boissardo, Reinesio, aliisque Antiquorum Monumentorum Collectoribus ignota, et huc usque inedita referuntur ac illustrantur: Cura et studio Iacobi Sponii, Lugdunensium Medicorum Collegio ... (Lyon 1685)

Spon, Recherches Recherches Curieuses d'Antiquité, contenues en plusieurs dissertations, sur des Médailles, Bas-reliefs, Statuës, Mosaïques, et Inscriptions antiques; enrichies d'un grand nombre de figures en taille douce, par Monsieur Spon, Docteur ... (Lyon 1683)

Stefanoni Gemmae antiquitus sculptae a Petro Stephanonio Vincentino collectae et declarationibus illustratae. Ad Ill.mum et Ecc.m Principem Henricum Comitis de Arondel Filium a Iacobo Stephanonio editae (Padua [1]1627, [2]1646). Ohne Erläuterungen, diese gibt Liceti.

Stephani, Steinschneider Ludolf Stephani, Über einige angebliche Steinschneider des Alterthums, ein Supplement zum dritten Bande von Köhler's Gesammelten Schriften (St. Petersburg 1851), Sonderdruck aus: MémAcPétersb. 6

Story-Maskelyne M. H. Nevil Story-Maskelyne, The Marlborough Gems, being a collection of works in cameo and intaglio formed by George, third Duke of Marlborough (London 1870)
Stosch Gemmae antiquae caelatae, scalptorum nominibus insignitae. Ad ipsas gemmas, aut earum ectypos delineatae et aeri incisae, per Bernardum Picart. Ex praecipuis Europae museis selegit et commentariis illustravit Philippus de Stosch, Polon. Regis et Sax. Electoris Consiliarius. Ad Imp. Caes. Carolum Sextum P. F. A. C. H. R. Gallicè reddidit H. P. de Limiers, Bonon. Scient. Academ. socius. Pierres antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms, dessinées et gravées en cuivre sur les originaux ou d'après les empreintes par Bernard Picart, tirées des principaux cabinets de l'Europe, expliquées par M. Philippe de Stosch ... (Amsterdam 1724)
Strack Paul L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts, I (1931), II (1933), III (1937), Stuttgart
Tesoro Nicole Dacos, Antonio Giuliano, Ulrico Pannuti, Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme. Catalogo della Mostra Palazzo Medici Riccardi Firenze 1972 (Florenz 1973)
Thieme–Becker U. Thieme u. F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Leipzig 1907 ff.)
Toelken E. H. Toelken, Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preußischen Gemmensammlung (Berlin 1835)
Ursinus, Imagines Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor(um) ex antiquis lapidibus et nomismatib(us) expressa cum annotationib(us) ex bibliotheca Fulvi Ursini (Rom 1570)
Visconti Ennio Quirino Visconti, Opere varie, hrsg. von Giovanni Labus, II (1829), III (1830), Mailand
Vollenweider, Porträtgemmen M.-L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik. Katalog u. Tafeln (1972), Text (1974), Mainz
Vollenweider, St(einschneidekunst) M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (Baden-Baden 1966)
Winckelmann Johann Joachim Winckelmann, Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dediée a Son Eminence Monseigneur le Cardinal Aléxandre Albani par M. L'Abbé Winckelmann Bibliothecaire de Son Eminence (Florenz 1760). Die Zitate beziehen sich zugleich auf die Gipsabgüsse der Stosch-Gemmen von Reinhardt im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn, s. S. 20
Worlidge A select Collection of Drawings from curious Antique Gems, most of them in the possession of the Nobility and Gentry of this kingdom, etched after the manner of Rembrandt by T. Worlidge, painter (²London 1768)
Zanetti Gemmae antiquae Antonii Mariae Zanetti Hieronymi f. Ant. Franciscus Gorius notis latinis inlustravit, Italice eas notas reddidit Hieronymus Franciscus Zanettius Alexandri f. – Le gemme antiche di Anton. Maria Zanetti di Girolamo illustrate colle annotazioni latine di Anton. Francesco Gori volgarizzate da Girolamo Francesco Zanetti di Alessandro (Venedig 1750)
Zazoff, ES P. Zazoff, Etruskische Skarabäen (Mainz 1968)
Zazoff, HdArch. P. Zazoff, Die antiken Gemmen. Handbuch der Archäologie (München 1983)
Zazoff, SF Peter u. Hilde Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft (München 1983)

INDICES

Zahlen ohne vorgestelltes S. beziehen sich auf die Nummern des Kataloges.

ZITIERTE SCHRIFTQUELLEN

PERSONEN UND SACHEN

KONKORDANZEN

Vollständigkeit wurde angestrebt beim Nachweis der Abdrücke in Lippert[1] I-III und [2]III. Lippert[2] I u. II sind zitiert, wenn der Abdruck bei Lippert[1] fehlt, bzw. zur Ergänzung, jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Lippert[1] I 1	Katalog
10	172
14	379
16	398
25	332
45	220
50	257
63	218
71	265
83	25
85	24
92	333
93	401
103	26
105	887
112	758
123	347
129	95
132	295
138	145
146	890
198	253
203	205
206	251
235	848
245	148
249	392
255	867
262	113
263	111
273	55
279	141
281	386
282	384
290	411
292	858
304	157
321	271
324	440
331	861
341	864
360	879
363	97
366	186
367	174
371	202
374	309
376	344
377	204
378	339
383	156
389	739
392	272
393	324
399	728
403	854
405	851
408	736R
411	634
413	633
418	691
421	39

Lippert[1] I 2	Katalog
8	365
18	368
31	378
36	152
40	900
48	377
49	375
53	695
71	153
73	403
74	404
75	752
76	155
82	400
96	58
97	70
103	68
104	69
109	59
111	66
117	924
118	72
132	483
144	832
151	494
152	499
153	228
171	518
175	508
180	511
184	521
185	538
191	513
202	430
205	431
227	64
228	65
230	542
234	49
238	533
245	811
252	554
270	576
294	564
299	581
303	584
304	579
311	767
316	168
324	945
326	602
327	571
333	583
348	760
349	146
351	592
361	601
369	820
370	761
380	764
383	876
390	765
403	831
408	773
410	938
412	830
414	809
418	943
424	778
426	785
427	775
428 (429)	783
431	777
434	946
436	759
439	551
443	798
451	427
452	124
457	123
459	127
460	128
463	131
469	863
474	468
475	474
480	909
487	703
495	641
511	678
515	613
519	606
525 (526)	627
526 (525)	689
529	699
535	696

Lippert[1] II 1	Katalog
15	380
27	300
33	733
34	101

Lippert[1] II 1	Katalog
51	399
57	629
58	673
59	672
65	722
70	143
89	749
91	335
101	286
111	93
113	151
118	294
121	292
146	234
159	882
177	874
178	259
187	353
191	865
202	751
220	383
226	385
236	415
242	169
243	707
244	276
258	491
259	337
265	737
267	267
277	345
282	307
285	150
286	16
287	338
289	306
302	149
312	713
315	193
317	196
319	188
323	180
330	98
337	198
340	176
346	197
348	182
351	208
352	207
353	312
354	310
362	162
367	742
369	893
371	892
372	738

Lippert[1] II 1	Katalog
378	60
381	886
385	316
386	317
391	630
396	35
397	853
403	626
406	631
407	632
431	122
432	847
433	846
439	314
448	121
501	665

Lippert[1] II 2	Katalog
1	28
3	79
6	370
8	362
16	366
31	154
37	104
43	354
48	424
49	425
50	83
56	134
58	450
60	82
70	422
73	897
80	466
82	23
87	136
90	50
91	51
97	373
103	130
104	116
108	115
123	911
133	915
139	40
140	78
152	62
163	810
167	515
178	716
180	529
181	516
182	921

Lippert[1] II 2	Katalog
189	498
192	488
198	447
202	522
204	528
209 (208)	808
214	540
215	926
217	536
222	927
227	595
236	531
237	928
238	598
241	526
249	537
256	819
272	931
276	562
280	2
289	330
290	929
296	565
301	566
305	4
306	914
307	586
316	805
318	539
319	573
325	582
328	869
334	587
343	589
344	74
355	941
364	825
389	770
393	11
397	768
414	779
417	780
419	781
422	782
424	792
425	575
428	802
431	15
437	803
439	787
440	919
441	801
445	796
448	331
449	685
451	684

Lippert[1] II 2	Katalog
453	426
456	268
458	842
459	907
460	360
473	455
474	456
475	458
477	462
478	704
479	650
481	651
490	669
494	142
500	666
502	667
505	875
512	844
514	644
517	676
539	604
542	615
554	700
555	697
559	81
570	29

Lippert[1] III 1	Katalog
3	173
26	657
50	163
55	694
59	263
66	720
99	895
109	348
110	894
115	47
118	677
150	235
153	226
156	227
159	255
160	254
176	868
186	243
191	288
194	242
200	17
215	393
218	772
220	939
289	724
312	8

Lippert[1] III 1	Katalog
318	178
319	18
324	184
325	185
326	190
330	209
333	22
335	75
339	96
348	891
351	325
354	162
357	729
364	161
366	628
374	860
388	374
390	341
392	693

Lippert[1] III 2	Katalog
2	287
8	359
11	358
21	159
23	136
46	48
51	52
74	63
80	916
82	219
85	61
94	917
100	922
107	222
109	804
115	818
124	599
126	908
127	496
128	497
129	509
149	922
162	520
169	920
179	512
186	878
189	428
196	903
199	896
211	534
215	547
234	535
269	543

Lippert[1] III 2	Katalog
271	813
277	930
282	940
290	567
296	935
297	585
309	5
325	588
348	125
355	823
378	937
381	833
386	942
387	12
392	766
400	828
409	795
412	834
414	776
422	774
431	569
436	788
442	789
447	14
455	791
464	109
473	477
474	471
476	473
481	453
483	686
486	459
490	106
492	454
501	608
517	611
518	614
519	616
524	617
531	621
549	658
564	649
567	652
573	668
576	655
583	661
604	849

Lippert[2] I	Katalog
52	149
80	151
84	324
122	300
146	330

Lippert[2] I	Katalog
166	218
195	163
218	722
302	895
330	145
452	868
459	874
505	205
539	148
562	867
581	111
602	157
652	168
654	169
681	307
689	16
692	150
696	156
738	337
755	861
786	879
846	891
852	738
854	892
860	161
861	162
880	886
882	729
897	854
899	853
901	851
912	626
916	634
925	628
926	627
944	860

Lippert[2] II	Katalog
17	155
18	153
53	152
86	48
94	282
102	116
103	115
115	28
118	79
125	370
130	900
134	159
192	154
206	400
210	143
226	922

Lippert[2] II	Katalog
232	68
235	61
242	40
249	66
250	78
265	58
269	63
290	924
317	810
324	582
356	716
365	488
383	920
396	515
397	538
404	516
413	483
423	864
431	908
433	497
454	462
457	528
468	903
474	926
477	927
481	595
494	536
498	534
503	526
517	531
520	547
525	535
526	542
536	537
552	540
560	813
564	819
582	2
584	562
594	940
596	584
597	579
603	567
616	4
620	914
622	585
623	586
633	5
643	945
644	805
647	539
648	571
651	573
655	583
656	869
664	587

Lippert[2] II	Katalog
669	588
674	589
684	592
686	146
687	565
688	576
693	601
705	941
709	820
737	765
738	937
746	942
748	12
761	770
768	768
771	773
776	11
780	938
785	795
791	776
794	775
795	943
802	779
803	774
805	780
807	778
808	777
809	781
810	785
815	782
816	792
817	569
821	575
824	789
827	788
836	14
838	15
844	801
846	787
851	791
854	796
883	907
909	468
916	863
920	865
937	459
1005	839
1022	29
1024	641
1032	142
1046	665
1051	875
1053	644

Lippert[2] III 1	Katalog
1	910
6	44
8	41
19	275
27	84
29	705
33	94
42	381
43	351
48	280
55	346
56	350
57	266
58	120
59	715
60	636
61	637
64	433
80	735
91	299
93	401
98	646
114	214
115	215
121	284
126	690
128	99
133	721
136	451
153	334
154	201
160	748
174	91
177	129
179	285
183	296
184	297
185	549
188	289
200	290
204	889
205	86
206	85
209	880
223	224
224	223
227	884
229	230
237	229
247	231
248	866
249	258
254	246
256	881
259	442
261	249

Lippert[2] III 1	Katalog
265	237B
268	250
269	256
277	882
283	260
284	239
285	37
287	262
289	261
294	463
302	397
303	394
304	396
305	391
313	395
314	763
317	361
318	54
320	382
322	750
324	871
326	112
331	383
335	114
336	898
352	388
362	416
365	413
366	412
368	144
370	170
375	319
378	321
383	211
385	340
386	160
388	343
389	322
390	341
394	725
395	727
412	293
420	76
422	305
425	714
429	100
431	179
432	177
438	187
439	175
440	213
441	195
442	199
444	210
447	192
452	191

Lippert[2] III 1	Katalog
454	181
455	200
457	194
458	206
460	311
461	313
463	203
465	183
469	212
475	740
476	741
477	329
479	326
481	43
482	42
487	270
489	274
490	850
493	656
494	20
495	21
497	315
499	692
500a	736V
500b	736R
502	852
506	34
520	441
522	438
528	437
540	436
541	435
549	247
552	845

Lippert[2] III 2	Katalog
4	421
5	423
7	53
8	19
10	405
11	408
13	406
14	407
15	902
16	402
17	901
18	103
20	445
22	89
23	133
25	480
28	479
30	419

Lippert^2 III 2	Katalog
31	90
33	372
39	118
41	119
42	117
48	409
49	27
53	371
54	318
55	364
56	363
58	356
65	57
67	369
74	367
85	126
87	67
94	917
97	485
102	434
108	1
115	493
121	814
129	514
136	446
138	873
140	164
142	504
143	502
144	501
146	503
149	505
150	905
151	507
152	165
153	166
158	135
160	443
169	510
171	221
173	812
176	448
179	754
180	432
185	429
187	323
196	815
197	925
200	807
201	544
202	541
205	533
207	553
214	545
219	561
225	557

Lippert^2 III 2	Katalog
228	560
229	577
231	563
236	139
242	913V
243	913R
244	492
245	578
247	527
250	933
253	6
257	912
258	3
263	580
264	934
265	568
270	523
275	572
277	558
283	936
290	590
291	77
292	559
293	591
296	822
298	821
302	826
306	762
318	836
319	829
324	806
332	784
333	793
335	786
338	790
339	794
343	13
345	596
351	797
354	799
360	682
362	681
363	110
365	478
366	476
367	475
377	108
381	687
382	688
383	140
384	467
385	469
389	216
390	470
393	461
401	484

Lippert^2 III 2	Katalog
405	609
409	618
411	487
413	612
415	605
418	622
421	623
422	647
423	625
425	624
427	841
428	840
433	33
436	640
437	639
440	642
443	654
444	653
451	664
452 (453)	660
455 (452)	662
456	36
458	659
461	670
462	674
464	675
466	648
468	680
473	756
475	506
478	301
483	92
484	747
487	726

Stosch Taf.	Katalog
1	141
7	861
10	300
11	142
12	143
14	144
15	475
18	168
19	68
22	866
23	148
28	145
32	4
33	146
41	150
48	870
50	151
51	152

Stosch Taf.	Katalog
58	874
61	154
63	153
65	155
68	157

Furtwängler, AG. I Taf.	Katalog
10,7	378
13,44	33
18,69	111
20,58	120
21,5	82
22,30	264
22,55	121
22,63	123
23,64	356
24,34	400
24,41	94
24,42	223
25,52	124
27,4	98
27,14	114
27,33	127
27,60	141
28,68	651
30,55	434
30,60	105
30,61	424
31,15	67
32,9	66
32,30	77
32,37	76
33,4	80
34,37	55
37,43	410
38,10	211
38,46	300
39,17	631
39,29	301
40,18	153
40,37	387
41,36	267
42,5	337
42,27	491
42,29	186
42,58	877
43,16	362
43,21	367
43,62	196
46,41	703
46,63	695
47,2	138
47,35	931
47,62	565

Furtwängler, AG. I Taf.	Katalog
48,2	582
48,8	146
48,24	789
49,5	154
49,8	143
49,19	156
49,20	148
49,22	152
49,25	157
50,4	147
50,43	531
57,5	16
58,10	17
65,17	604
65,50	764